ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837

ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ

Ε΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(Πολεμικό Μουσείο, Ριζάρη 2, Αθήνα
15-16 Δεκεμβρίου 2017)

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ΑΘΗΝΑ 2020

Ε′ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Αφιερώνεται στα 180 χρόνια
από την ίδρυση της Θεολογικής Σχολής
του Εθνικού & Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών

ΧΟΡΗΓΟΙ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837

ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΗΛΕΙΑΣ

ΑΙΓΕΑΣ ΑΜΚΕ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΟΙΝΟΦΕΛΟΥΣ ΕΡΓΟΥ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΛΟΥΚΙΝΑΣ

ISBN 978-618-84068-5-8

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ

Ε΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(Πολεμικό Μουσείο, Ριζάρη 2, Αθήνα
15-16 Δεκεμβρίου 2017)

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Επιμέλεια:

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου
Σταύρος Μαμαλούκος

ΑΘΗΝΑ 2020

Τιμητικη Επιτροπη

Ἀρχιεπίσκοπος Ἀθηνῶν καὶ Πάσης Ἑλλάδος κ.κ. Ἱερώνυμος
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Ἐμμ. Κωνσταντινίδης
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Εὐθ. Τσιγαρίδας
Ὁμότιμη Καθηγήτρια Μ. Καρδαμίτση-Ἀδάμη

Οργανωτικη Επιτροπη

Θωμὰς Ἰωαννίδης
Ἀναπλ. Καθηγητής, Πρόδερος Τμήματος Θεολογίας
Θεολογικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ

Ἰωάννα Στουφῆ-Πουλημένου
Ἀναπλ. Καθηγήτρια Τμήματος Θεολογίας
Θεολογικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ

Σταῦρος Μαμαλοῦκος
Ἀναπλ. Καθηγητὴς Τμήματος Ἀρχιτεκτόνων-Μηχανικῶν
Πανεπιστημίου Πατρῶν

Γεώργιος Κόρδης
τ. Ἐπίκ. Καθηγητὴς Τμήματος Θεολογίας Θεολογικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ

Ἰωάννης Φριλίγκος
Δρ Θεολογίας

Γραμματειακὴ ὑποστήριξη:

Μαρία Βάββα
Μιχαὴλ Ἀφενταγάκης

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

του Αναπληρωτή Πρύτανη
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
*Καθηγητή **κ. Κωνσταντίνου Μπουραζέλη***

Αγαπητοί συνάδελφοι και φίλοι,

Τα Επιστημονικά Συμπόσια Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης έχουν ήδη εξελιχθεί, χάρη στην φροντίδα και την αφοσίωση των οργανωτών τους, σ' ένα πολύ αξιόλογο θεσμό της πνευματικής μας ζωής. Εκπροσωπούν τη σταθερή ανάγκη της ανανέωσης σε πάγια σύνδεση με την εκκλησιαστική μας παράδοση, την τόσο πλούσια σε περιεχόμενο και αριστουργήματα έκφρασης. Είναι επίσης ένας φυσικός χώρος συνάντησηςκαι διαλόγου επιστημόνων διάφορων ειδικοτήτων που συγκλίνουν ουσιαστικά στην έρευνα των μνημείων της συνεχιζόμενης θρησκευτικής μας ζωής. Εύχομαι καλή επιτυχία στις εργασίες σας και συστηματική έκδοση των Πρακτικών του Συμποσίου, όπως αξιέπαινα έχει τηρηθεί και στο παρελθόν.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

του Κοσμήτορος της Θεολογικής Σχολής
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
κ. ***Απόστολου Νικολαΐδη***

Με πολλή χαρά έλαβα και διάβασα το Πρόγραμμα του Ε΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, και ευχαρίστως αποδέχθηκα την πρόσκληση να απευθύνω Χαιρετισμό στους Συνέδρους σας.

Η τέχνη αποτελούσε αρχικά συστατικό στοιχείο της μαγείας και κατόπιν των θρησκειών. Είναι δε το μέσο με το οποίο εκφράζεται η ταυτότητα μιας θρησκείας, αλλά και το περιεχόμενό της. Τα ίδια οφέλη είχε και η Τέχνη, στην ακμή και πρόοδο της οποίας σημαντικά συνέβαλε η Θρησκεία. Καθώς γράφει ο Ζίμμελ, η θρησκεία γίνεται πρόδρομος της τέχνης και η τέχνη διεγείρει τα θρησκευτικά αισθήματα. Το παράδειγμα της λεγόμενης αρχαίας ελληνικής θρησκείας, της λεγόμενης «θρησκείας της ωραιότητας», είναι ενδεικτικό. Δεν υπάρχει καμιά από τις τέχνες άμοιρη θεοτήτων και θρησκευτικότητας. Περισσότερο δε ήταν γνωστή για τα μνημεία της παρά για τη θεολογία της. Στους νεότερους ωστόσο χρόνους Θρησκεία και Τέχνη έπαψαν να συνεργάζονται και πορεύονται άλλοτε συγκρουσιακά και άλλοτε ανταγωνιστικά, με την τέχνη να γίνεται περίπου αυτοσκοπός.

Η Εκκλησία, με εξαίρεση τον Προτεσταντισμό, αγκάλιασε όλες σχεδόν τις εκφάνσεις της τέχνης, όπως η αρχιτεκτονική, η μουσική, η ποίηση και λογοτεχνία, η ζωγραφική και η διακοσμητική. Στην Ορθόδοξη Εκκλησία ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στη ναοδομία, τη ζωγραφική και τη Μουσική. Μέσω όλων αυτών επιδιώκεται η σύζευξη ορατών και αοράτων, η αισθητοποίηση των μυστηρίων και η αποτύπωση της ορθόδοξης πνευματικότητας.

Η χρησιμότητα της εκκλησιαστικής τέχνης φαίνεται ιδιαίτερα στις ημέρες μας όπου ο θεολογικός λόγος δεν ακούγεται λόγω της γενικευμένης εκκοσμίκευσης ευχαρίστως, αλλά και η κατήχηση των νεοελλήνων είναι αποσπασματική. Αυτό σημαίνει ότι οι εικόνες για παράδειγμα συνεχίζουν να αποτελούν τα «βιβλία των αγραμμάτων», όχι τόσο με την έννοια των αναλφάβητων, όσο με την έννοια των άσχετων και αγράμματων ως προς την πίστη και την εκκλησιαστική ζωή. Το ίδιο θεωρώ ότι συμβαίνει και με τις λοιπές εκκλησιαστικές τέχνες.

Με αυτές τις λίγες σκέψεις χαιρετίζω το παρόν Ε΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, συγχαίροντας ταυτόχρονα τους διοργανωτές –ιδιαίτερα την εξαίρετη και αγαπητή συνάδελφο, την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κ. Ιωάννα Στουφή– και ευχόμενος κάθε δυνατή επιτυχία στις εργασίες του. Λυπούμαι που δεν μπορώ να είμαι παρών.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Του Προέδρου του Τμήματος Θεολογίας
της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών
Αναπλ. Καθηγητή κ. ***Θωμά Αντ. Ιωαννίδη***

Αξιότιμε κ. Αναπληρωτή Πρύτανη,
Ελλογιμώτατοι κ. Καθηγητές,
Εκλεκτοί Σύνεδροι,
Αγαπητοί Φοιτητές και Φοιτήτριες,

Το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στα πλαίσια της επιστημονικής δραστηριότητας και της διαλεκτικής του σχέσεως με τις άλλες επιστήμες, διοργανώνει το *Ε΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* με τη συνεργασία του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών και ειδικών επιστημόνων, Καθηγητών και άλλων Πανεπιστημιακών Τμημάτων. Το παρόν Συμπόσιο διοργανώνεται μετά την παρέλευση δύο ετών από την επιτυχή διοργάνωση του Δ΄ Επιστημονικού Συμποσίου και αποτυπώνει την κατάσταση της έρευνας με την πυκνότητα και το εύρος των θεμάτων Ναοδομίας, Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Μικροτεχνίας, Ιστορίας-Αρχειακής Έρευνας-Συντήρησης. Η σειρά των Επιστημονικών Συμποσίων συμβάλλει ιδιαίτερα στην έρευνα της Εκκλησιαστικής Τέχνης του δεκάτου ενάτου και εικοστού αιώνα, ως έκφραση και εικαστική αποτύπωση της νεότερης ορθόδοξης ελληνικής παράδοσης.

Τα περισωζόμενα και διαρκώς ανακαλυπτόμενα μνημεία Τέχνης αρχαίων λαών είναι κατά πλειονότητα θρησκευτικά: ναοί, βωμοί, σκεύη λατρείας, είδωλα ή παραστάσεις θεών, έγχρωμοι ή ανάγλυφοι απεικονίσεις θρησκευτικών θεμάτων. Τα θρησκευτικά γενικά καλλιτεχνήματα, αρχιτεκτονικά, ζωγραφικά, γλυπτικά συνεπιμαρτυρούν ότι η ανθρώπινη Ιστορία γράφεται κυρίως με την Τέχνη, η οποία απαθανατίζει παν ό,τι υπάρχει και δρα στη φύση, στον ιστορικό χώρο και χρόνο.

Από την Παλαιά Διαθήκη προέρχονται οι παραστάσεις των πρωτοπλάστων με τον αρχέκακο όφι, το Νώε, τη θυσία του Αβραάμ, το Μωυσή, τον Ιώβ, την ανάληψη του προφήτη Ηλιού, των τριών παίδων εν καμίνω, του Δανιήλ εν μέσω

των λεόντων, του Ιωνά στο κήτος κ.ά. Από την Καινή Διαθήκη είναι χαρακτηριστικές οι εικόνες: ο Καλός Ποιμήν, η προσκύνηση των Μάγων, η βάπτιση του Χριστού, ο εν Κανά γάμος, οι πέντε άρτοι, ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα, η ανάσταση του Λαζάρου, ο Χριστός και οι Απόστολοι κ.ά. Ο πλούτος εικόνων και συμβόλων της Αγίας Γραφής (Παλαιάς Διαθήκης και Καινής Διαθήκης) καθώς και η ανάδειξή τους από την Ιερά Παράδοση συναντήθηκαν με το δημιουργικό πνεύμα του ανθρώπου και παρήγαγαν έργα μνημειώδη σε Ανατολή και Δύση.

Το έργο της Εκκλησιαστικής Τέχνης, με τις ποικίλες εκφάνσεις της, είναι μεγάλης σπουδαιότητας για την πνευματική καλλιέργεια, παιδαγωγία και ευσέβεια των πιστών. Η Εκκλησιαστική Τέχνη είναι στενώς συνδεδεμένη και με τη διαδικασία της προσωπικής βιωματικής πορείας του ανθρώπου προς τη Θεογνωσία. Μεταφέρει στον κόσμο το πρόσωπο του Θεού με τη μορφή που παρουσιάστηκε στους ανθρώπους. Πέρα από τη θεολογική αναγκαιότητα της ύπαρξής της, εμπεριέχει ένα ισχυρό καλλιτεχνικό υπόβαθρο, το οποίο της προσδίδει συγχρονικότητα αλλά και δυνατότητες μελλοντικής εξέλιξης. Τίθεται το καίριο ερώτημα: Ποια είναι τα όρια ανάμεσα στη δημιουργική ελευθερία του καλλιτέχνη, τη θρησκευτική παράδοση και τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα;

Τελειώνοντας απευθύνουμε θερμές ευχαριστίες στους χορηγούς του Συμποσίου. Συγχαίρουμε τα εκλεκτά μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, όπως και της Γραμματείας, για τους κόπους τους και τη σημαντική συμβολή τους στην επιτυχή διοργάνωσή του. Ευχαριστούμε τους διακεκριμένους ομιλητές και καλωσορίζουμε τους επίσημους προσκεκλημένους, τους συνέδρους και όλους όσοι συνέβαλαν στην πραγματοποίησή του.

Σας εύχομαι καλή επιτυχία.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

του Προέδρου του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
του Πανεπιστημίου Πατρών
Καθηγητή ***κ. Γεωργίου Πανέτσου***

Η ολοκλήρωση του κύκλου του *Ε΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* με την έκδοση του παρόντος τόμου των *Πρακτικών* του αποτελεί οφειλή και ικανοποίηση.

Τα *Επιστημονικά Συμπόσια Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* διοργανώνονται μέσα από την υποδειγματική συνεργασία του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών δια των καθηγητών κκ. Ιωάννας Στουφή-Πουλημένου και Σταύρου Μαμαλούκου. Κατά την πολυετή πλέον ιστορία τους, έχουν προσελκύσει ένα όλο και μεγαλύτερο αριθμό ομιλητών, προερχόμενων από ποικίλες γνωστικές περιοχές, και πολυμελή ακροατήρια ανάλογου εύρους. Έχουν ήδη εδραιωθεί ως πεδίο συστηματικής μελέτης της *Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, της οποίας αποκάλυψαν την απροσδόκητη πολυμέρεια και γεωγραφική διάχυση, αλλά και την επείγουσα ανάγκη προστασίας, ακόμα και από καλόπιστους διαχειριστές.

Ως ερευνητών και παραγωγών της αρχιτεκτονικής, είναι πάγιο το ενδιαφέρον μας για την δημόσια αρχιτεκτονική και τις λειτουργικές τέχνες εν γένει, τις εκκλησιαστικές ειδικότερα, καθώς αυτές είναι πλέον η μόνη εδραία κατηγορία δημόσιας τέχνης στην Ελλάδα. Ως εκ τούτου, η μελέτη και η σταθερή επιδίωξη της ποιοτικής εξύψωσής τους έχει ιδιαίτερη πνευματική και κοινωνική σημασία, ειδικά υπό τις συνθήκες κρίσεως και προκλήσεων του χρόνου, κατά τον οποίο έλαβε χώραν το Ε΄ Συμπόσιο, και οι οποίες δεν έχουν εκλείψει.

Επιθυμώ να συγχαρώ και να ευχαριστήσω όλους όσοι με οποιονδήποτε τρόπο συνέβαλαν στην οργάνωση, τη διεξαγωγή και τον πλούτο του *Ε΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* και να ευχηθώ η συμμετοχή αυτών να συνεχισθεί και να διευρυνθεί με νεώτερους ερευνητές και δημιουργούς κατά τις επόμενες διοργανώσεις, καθώς το υλικό που αναμένει την επιστημονική δημοσίευση με πρωτογενείς και συνθετικές εργασίες είναι άφθονο και σημαντικό και η ανάγκη επανόδου από την απνευμάτιστη τεχνική στην λειτουργική τέχνη επιτακτική και επείγουσα.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

Με ιδιαίτερη χαρά παρουσιάζουμε την έκδοση του τόμου των *Πρακτικών του Ε΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, το οποίο πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, στο Πολεμικό Μουσείο, στις 15-16 Δεκεμβρίου 2017, τη χρονιά που το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών γιόρταζε τα 180 χρόνια από την ίδρυσή του. Στην επέτειο αυτή, που είναι και η επέτειος ίδρυσης της Θεολογικής Σχολής, μιας από τις αρχαιότερες Σχολές του Πανεπιστημίου Αθηνών, αφιερώνουμε και τον παρόντα τόμο.

Τα πέντε συνολικά *Επιστημονικά Συμπόσια Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, που διοργάνωσε και πραγματοποίησε το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, σε συνεργασία με το Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών και μέλη ΔΕΠ άλλων Πανεπιστημιακών Τμημάτων, πιστεύουμε ότι έχουν δώσει ιδιαίτερη ώθηση στην έρευνα της *Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, όχι μόνο του ελλαδικού χώρου αλλά και ευρύτερα και περιοχών εκτός αυτού, όπου υπήρξαν και έδρασαν ακμαίες ελληνικές κοινότητες. Το γεγονός αυτό μας χαροποιεί ιδιαίτερα και παράλληλα αναδεικνύει τη σημασία των Συμποσίων και την αναγκαιότητα της συνέχισής τους.

Στον παρόντα τόμο περιλαμβάνονται 42 συνολικά δημοσιεύσεις. Δέκα αφορούν μνημεία ή ζητήματα της νεοελληνικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής (τυπολογικά, κατασκευαστικά, μορφολογικά, διακόσμου, δημιουργών αρχιτεκτόνων κ.λπ.), σε ένα γεωγραφικό εύρος αρκετά μεγάλο, από τη Μακεδονία και τη Θεσσαλία έως την Πελοπόννησο, την Κρήτη και τα νησιά του Αιγαίου. Από αυτές, τέσσερις αναφέρονται στη ναοδομία της περιοχής των Τρικάλων, ενώ μία αναλύει την προσωπικότητα και το έργο στη ναοδομία του γνωστού Γάλλου αρχιτέκτονα του 19ου αιώνα François Louis Florimond Boulanger.

Είκοσι εργασίες έχουν ως θέμα τους την εκκλησιαστική ζωγραφική: μνημειακά σύνολα, φορητές εικόνες, διακοσμητικά θέματα, χαλκογραφίες κ.λπ. Από αυτές τρεις πραγματεύονται κειμήλια Ελλήνων προσφύγων από τη Μ. Ασία, την Τραπεζούντα και την Αν. Θράκη. Οι υπόλοιπες αναφέρονται σε έργα ζωγραφικής και καλλιτέχνες, κυρίως, από την ηπειρωτική Ελλάδα, τη Μακεδονία (Θεσσαλονίκη, Άγιον Όρος, Πέλλα, Καστοριά, Κοζάνη), την Ήπειρο (περιοχή Ιωαννίνων), την Πελοπόννησο (Κυπαρισσία) και την Αττική-Αθήνα,

ενώ μία έχει περισσότερο θεωρητικό χαρακτήρα: θίγει ζητήματα «πολυτροπικής» ερμηνείας ευρύτερα της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης.

Από τις έξι εργασίες, που έχουν ως αντικείμενο μελέτης μνημεία και αντικείμενα γλυπτικής, δύο εξετάζουν μαρμάρινα τέμπλα (στο Αγρίνιο και τη Λάρισα), δύο ταφικά μνημεία (Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών, Κοιμητήριο στη Βραΐλα Ρουμανίας), μία την πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης σε έργα Νεοελλήνων καλλιτεχνών (η περίπτωση του γλύπτη Κλέαρχου Λουκόπουλου) και μία αντικείμενα και καλλιτέχνες της αργυρογλυπτικής. Μία εργασία από τον συνολικό κατάλογο ασχολείται με έργα μικροτεχνίας (αντιμίνσια Ι. Μ. Σερρών και Νιγρίτης) και μία με τη συντήρηση φορητών εικόνων (αρχείο περιοδικού *Ο Ζυγός*).

Τέσσερις εργασίες εστιάζουν σε αρχειακή έρευνα και επιγραφικές μαρτυρίες, προσφέροντας ιστορικές και άλλες πληροφορίες για την ίδρυση ναών, τους ζωγράφους και τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, τη θέση και τη σημασία των βυζαντινών μνημείων και γενικότερα της βυζαντινής τέχνης στους μελετητές του $19^{ου}$ αιώνα (αρχείο οικογένειας Λαμπάκη, αρχείο Ιεράς Μονής Πετράκη, επιγραφικές μαρτυρίες από εικόνες στη Φιλιππούπολη).

Στο τόμο των Πρακτικών δεν περιλαμβάνονται ανακοινώσεις, των οποίων οι εισηγητές δεν απέστειλαν τα προς δημοσίευση κείμενά τους.

Θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε όλες και όλους που συνέβαλαν στην πραγματοποίηση του *Ε΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* και την έκδοση των Πρακτικών τους, τα Μέλη της Τιμητικής Επιτροπής, τα Μέλη της Οργανωτικής-Επιστημονικής Επιτροπής, τους ευγενείς χορηγούς, τους συνέδρους και συγγραφείς του τόμου, τους μεταπτυχιακούς φοιτητές και φοιτήτριες του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, για την προσφορά τους, την αγάπη και την εμπιστοσύνη που εκδηλώνουν στον θεσμό, πλέον, των Επιστημονικών αυτών Συμποσίων.

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου
Σταύρος Μαμαλούκος

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ*

Αρχιτεκτονική – Ζωγραφική – Γλυπτική
Μικροτεχνία - Συντήρηση
Ιστορία - Αρχειακή Έρευνα

---

* Τα κείμενα των ανακοινώσεων παρατίθενται στον τόμο αυτό κατά θεματικές ενότητες και κατ' αλφαβητική σειρά των συγγραφέων.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Δήμητρα Ευθ. Βλαχάβα

Ο ΝΑΟΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΕΠΙΣΚΕΨΕΩΣ ΣΤΟ ΒΑΡΟΥΣΙ ΤΡΙΚΑΛΩΝ

Το Βαρούσι είναι μία συνοικία των Τρικάλων που βρίσκεται στην βορειοανατολική πλευρά της πόλης και είναι χαρακτηρισμένη ως το παραδοσιακό τμήμα της[1]. Στα Τρίκαλα, το 19ο αιώνα, σύμφωνα με περιγραφές των περιηγητών που επισκέφθηκαν την πόλη[2], υπήρχε κάποιο είδος φυλετικού διαχωρισμού των κοινοτήτων σε συνοικίες: οι Τούρκοι κατοικούσαν στα Κουτσομήλια και στο Τρικαίογλου, οι Εβραίοι στα Εβραίικα, οι "Άραβες"[3] στα Αραπάτικα και οι Χριστιανοί στο Βαρούσι[4]. Όλες οι οικονομικές και κοινωνικές μεταβολές στη νεώτερη ιστορική πορεία των Τρικάλων έβαλαν τη σφραγίδα τους πρώτα και κύρια στο Βαρούσι που αποτελούσε την εύπορη, χριστιανική συνοικία. Αποτέλεσμα λοιπόν της οικονομικής και πολιτιστικής ακμής 18ου και 19ου αιώνα είναι τα αρχοντόσπιτα του Βαρουσιού και οι νεώτεροι μεγαλοπρεπείς ναοί, οι οποίοι είναι αρκετά διαφοροποιημένοι από τους παλαιότερους μικρούς και φτωχούς ναούς της περιοχής.

Στην μεγαλύτερη και πιο κεντρική πλατεία της συνοικίας (Εικ. 1) βρίσκεται ο ναός της Παναγίας Επισκέψεως (Εικ. 2-3), ο οποίος έχει κηρυχθεί από το Υπουργείο Πολιτισμού ως διατηρητέο μνημείο[5]. Είναι αφιερωμένος στην

1. Το 1979 το Βαρούσι κηρύχθηκε ως *«παραδοσιακό τμήμα της πόλης»* με το Π.Δ. 28-02-1979 (ΦΕΚ 201Δ/05-04-1979). Στο κηρυγμένο τμήμα επήλθε μικρή αύξηση των ορίων με το Π.Δ. 19-07-2005 (ΦΕΚ 886Δ/25-08-2005). Η περιοχή προστατεύεται και από το Υπουργείο Πολιτισμού, αρχικά ως ζώνη προστασίας του κάστρου της πόλης [Β.Δ. 25-02-1922 (ΦΕΚ 28/Α/26-02-1922)] αλλά και των παρακείμενων ναών, και από το 2012 ως ενιαίος αρχαιολογικός χώρος των Τρικάλων σύμφωνα με την υπ' αριθ. ΥΠΠΟΤ/ΓΔΑΠΚ/ΑΡΧ/Α1/Φ43/51102/2574/12 Υπουργική Απόφαση έγκρισης της κήρυξης - οριοθέτησης αρχαιολογικού χώρου της πόλεως των Τρικάλων όπως αυτή δημοσιεύθηκε στο ΦΕΚ 208/ΑΑΠ/14-06-2012.

2. W. Leake, *Travels in Northern Greece*, London 1835, 1, 135.

3. Ο όρος "Άραβες" αναφέρεται πιθανότατα σε τσιγγάνους ("γύφτους").

4. Φ. Τσαπάλα – Βαρδούλη, «Τρίκαλα», *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική* 6 (1995), 93.

5. ΦΕΚ 1032/Β/24-11-1997, Υπουργική Απόφαση ΥΠΠΟ/ΑΡΧ/Β1/Φ32/21384/532/6-6-1997.

Παναγία ως Επίσκεψη και τιμάται δύο φορές το χρόνο, 15 Αυγούστου και 21 Νοεμβρίου, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, από την οποία πληροφορούμεθα ακόμη, πως ο ναός άρχισε να κτίζεται στις 26 Μαρτίου 1863 και αποπερατώθηκε στις 29 Απριλίου 1867 (Εικ. 4). Η επιγραφή αναπτύσσεται σε δεκατρείς στίχους και γράφει: «ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑ / ΤΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ / ΑΓΙΟΥ ΤΡΙΚΚΗΣ ΚΥΡΙΟΥ ΜΕΛΕΤΙΟΥ / ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ Ο ΠΕΡΙΚΑΛ/ΛΗΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΘΕΙΟΣ ΝΑΟΣ / ΟΥΤΟΣ Ο ΕΠΟΝΟΜΑΤΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΚΕΨΕΩΣ / ΚΑΙ ΕΤΗΣΙΟΝ ΜΝΗΜΗΝ ΕΧΩΝ ΤΗΣ ΤΕ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ / ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ / ΔΑΠΑΝΗ ΔΕ ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ ΝΑΟΥ ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΤΩΝ ΕΥΣΕ/ΒΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΤΩΝ ΕΝΟΡΙΤΩΝ ΤΕ ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΝΤΑΥΤΑ / ΠΟΛΙΤΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΕΡΙΞ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ ΤΑΥΤΗΣ ΧΩΡΙΩΝ / Η ΜΕΝ ΑΝΕΓΕΡΣΕΩΣ ΑΡΧΗ ΕΓΕΝΕΤΟ ΤΟ ΑΩΞΓ ΕΤΟΥΣ ΣΩΤΗ/ΡΙΟΥ ΕΤΟΥΣ ΕΝ ΜΗΝΙ ΜΑΡΤΙΩ Κϛ΄ Η ΔΕ ΤΕΛΕΙΩΣΙΣ / ΤΟ ΑΩΞΖ ΜΗΝΙ ΑΠΡΙΛΙΩ ΚΘ»[6].

Από την κατασκευή του και για εκατό χρόνια, μέχρι την 24η Αυγούστου 1967, ο ναός Παναγίας Επισκέψεως ήταν ο μητροπολιτικός ναός των Τρικάλων. Σε αυτόν τελέστηκε και η ευχαριστήρια δοξολογία για την προσάρτηση της πόλης στο Ελληνικό κράτος το 1881. Ο ναός μνημονεύεται στους κώδικες Τρίκκης (1471 ΕΒΕ[7] και 287 της μονής Βαρλαάμ[8]) με πολλές πληροφορίες για ιερείς και επιτρόπους, περιουσία, σκεύη και διάφορες δραστηριότητες. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες ο σημερινός ναός κτίστηκε στη θέση παλαιότερου ναού, ο οποίος είχε οικοδομηθεί το 1543[9].

Ο ναός της Παναγίας Επισκέψεως Τρικάλων είναι τρίκλιτη, θολοσκεπής βασιλική με τρούλο και διώροφη στοά που περιτρέχει τμήμα της βόρειας πλευράς, τη δυτική πλευρά και τμήμα της νότιας πλευράς του ναού. Σε κάτοψη ο ναός είναι ορθογωνισμένος με εξωτερικές διαστάσεις 25,50 μ.x15,80 μ. (Εικ. 5) μη συμπεριλαμβανομένης της στοάς. Το ναό καλύπτει ενιαία δίρριχτη στέγη με μικρές αποτμήσεις στα δυτικά και ανατολικά, από την οποία προβάλλουν οι δίρριχτες στέγες της στοάς και η στέγη του νεώτερου κωδωνοστασίου.

Ανατολικά, στο ορθογώνιο της κατόψεως προσκολλάται η κόγχη του Ιερού Βήματος που προεξέχει της ανατολικής πλευράς κατά 2,45 μ. και έχει ύψος 7,00 μ. Η κόγχη του Ιερού είναι εσωτερικά ημικυκλική διαμέτρου 4,45 μ. και εξωτερικά εννιάπλευρη από ύψος 1,25 μ. και άνω, ενώ χαμηλότερα διαμορφώνεται με ημικυκλική βάση μειούμενης διαμέτρου. Οι γωνίες του εννιάπλευρου

---

6. Λ. Γουργιώτη, *Λιθανάγλυφα και μάστοροι της πέτρας στη Δυτική Θεσσαλία 19ου-αρχές 20ου αι.*, Λάρισα 2001, 35-36.

7. Δ. Καλούσιος, *Ο κώδικας της Τρίκκης 1688-1857:κ 1471 ΕΒΕ*, Λάρισα 2005, 36, 68, 107.

8. Δ. Καλούσιος, *Κώδικας Τρίκκης (κωδ.287 Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων) 1828-1865*, Τρίκαλα 2013, 68, 89, 102, 124.

9. Ν. Κατσόγιαννος, *Τα Τρίκαλα και οι συνοικισμοί τους*, Λάρισα 1992, 46.

στο κάτω μέρος τους (κατά τα 2/3 του ύψους τους περίπου) διαμορφώνονται με ημικιονίσκους. Οι κόγχες των παραβημάτων που είναι ημικυκλικής διατομής σε κάτοψη εγγράφονται στο πάχος του ανατολικού τοίχου.

Το Ιερό χωρίζεται από τον κυρίως ναό με ζεύγος πεσσών τετράγωνων σε διατομή, πλευράς 0,65 μ., μπροστά από τους οποίους υψώνεται το τέμπλο, και διαφοροποιείται με την υπερύψωση του δαπέδου κατά 30 εκ. με τη μεσολάβηση δύο αναβαθμών. Το Ιερό Βήμα είναι τριμερές. Η διαφοροποίηση των παραβημάτων από το κυρίως Ιερό περιορίζεται στην ανωδομή με το διαχωρισμό σε τρία μέρη να γίνεται μέσω δύο τόξων κατά μήκος του ναού, τα οποία στηρίζονται προς τα ανατολικά στον ανατολικό τοίχο του Ιερού και προς τα δυτικά στο ζεύγος των πεσσών που χωρίζουν το Ιερό από τον κυρίως ναό.

Η κάλυψη του κυρίως ναού γίνεται με μία κατά μήκος ημικυλινδρική καμάρα, η οποία ενισχύεται με πέντε σφενδόνια. Η κλείδα της καμάρας βρίσκεται σε ύψος 11,00 μ. και η γένεσή της σε ύψος 7,85 μ. Το κυρίως Ιερό Βήμα καλύπτεται με ημικύλινδρο, προέκταση της κεντρικής καμάρας (Εικ.6). Η κόγχη του Ιερού καλύπτεται με τεταρτοσφαίριο αρκετά χαμηλότερα, τα δε παραβήματα καλύπτονται με χαμηλές ασπίδες επί λοφίων κυκλικές σε κάτοψη (φουρνικά). Οι ασπίδες των παραβημάτων υψώνονται μέσω υποτυπωδών σφαιρικών τριγώνων και είναι τμήματα σφαίρας μικρότερα του ημισφαιρίου. Τα κλειδιά των φουρνικών βρίσκονται σε ύψος 9,00 μ. από το δάπεδο του Ιερού Βήματος.

Στην πρόθεση υπάρχουν δύο κόγχες, μία στον ανατολικό τοίχο και μία στο βόρειο. Η κόγχη του ανατολικού τοίχου σχηματίζει σε κάτοψη ημικύκλιο διαμέτρου 1,40 μ., έχει ύψος 1,60 μ. με ποδιά στο 1,00 μ. και φέρει τοιχογραφία. Η δεύτερη κόγχη βρίσκεται στο βόρειο τοίχο, είναι μικρότερη, ημικυκλική σε κάτοψη, με διάμετρο 1,10μ., ύψος 1,60 μ. και ποδιά στο 1,00 μ.. Το διακονικό έχει δύο κόγχες στον ανατολικό τοίχο, ημικυκλικές σε κάτοψη. Η κόγχη που είναι πιο κοντά στην κόγχη του Ιερού Βήματος είναι μικρότερη με διάμετρο 85εκ., ύψος 1,60 μ. και ποδιά στο 1,00 μ., ενώ η δεύτερη έχει διάμετρο 1,00 μ., ύψος 1,60 μ. και ποδιά στο 1,00 μ. Πρόσφατα οι κόγχες έχουν κλείσει με μεταλλικές κατασκευές με υαλοστάσια εν είδει ερμαρίων, ως προστατευτικά στοιχεία καθώς εκεί φυλάσσονται τα Ιερά Σκεύη του ναού. Όλες οι κόγχες έχουν ημικυκλική απόληξη προς τα επάνω. Η Αγία Τράπεζα διαμορφώνεται με ορθογώνια λίθινη πλάκα διαστάσεων 1,40 μ.x1,20 μ.x0,15 μ. επάνω σε λιθόκτιστο πεσσό τετράγωνο σε διατομή με πλευρά 0,50μ. και ύψος 1,00 μ., και φέρει ξυλόγλυπτο κιβώριο.

Ο κυρίως ναός διαιρείται σε τρία κλίτη με δύο κιονοστοιχίες, οι οποίες αποτελούνται από πέντε κίονες η κάθε μία. Οι κίονες και οι πεσσοί ενώνονται μεταξύ τους και με τους απέναντι τοίχους με τόξα πλάτους 70 εκ. Οι απολήξεις των τόξων στους τοίχους γίνονται με παρεμβολή μικρών προβόλων πλάτους λίγων εκατοστών που φέρουν μικρά επίπεδα διακοσμητικά στοιχεία ίδιας τεχνοτροπίας με τα κιονόκρανα των κιόνων.

Ανάμεσα στο πρώτο και τρίτο από την ανατολική πλευρά ζεύγος κιόνων υψώνεται ο τρούλος, ο οποίος στηρίζεται σε τόξα, μέσω σφαιρικών τριγώνων (Εικ. 7). Το βόρειο και το νότιο τόξο είναι χτιστά εν είδει αετωμάτων. Ο τρούλος έχει μικρού σχετικά ύψους τύμπανο 1,20 μ., εσωτερικά και εξωτερικά κυλινδρικό, το οποίο διατρυπάται από τέσσερα στενά παράθυρα πλάτους 0,40 μ. και ύψους 0,60 μ. Αναδύεται από τη στέγη μέσω κεραμοσκεπούς κυβόσχημου βάθρου με καμπυλωμένες τις γωνίες του. Η κάλυψη του τρούλου εσωτερικά είναι ημισφαιρική ενώ εξωτερικά σχεδόν κωνική. Το ύψος της κορυφής του τρούλου από το δάπεδο του ναού εσωτερικά φτάνει τα 13,95 μ.

Τα πλάγια κλίτη του ναού χωρίζονται, μέσω τόξων που συνδέουν τους κίονες με τους πλάγιους (βόρειο και νότιο) τοίχους, σε διαμερίσματα ορθογώνια σε κάτοψη που καλύπτονται με χαμηλές ασπίδες επί λοφίων όμοιες με αυτές των παραβημάτων (Εικ.8). Τα φουρνικά είναι σε σχήμα μικρότερα του ημισφαιρίου με τις κλείδες τους να φτάνουν σε ύψος 9,30 μ. από το δάπεδο του ναού.

Οι κίονες του κυρίως ναού είναι μονολιθικοί χωρίς βάσεις. Έχουν διάμετρο 65εκ. και ύψος έως τα κιονόκρανα 5,00 μ. Φέρουν περίτεχνα κιονόκρανα με προσπίπτοντα φύλλα άκανθας, αγγελικές μορφές και έλικες στις γωνίες. Οι τέσσερις πεσσοί, δύο στο Ιερό Βήμα και δύο στο δυτικό τοίχο του ναού που τον χωρίζουν από την στοά, είναι τετραγωνικής διατομής.

Σιδερένιοι ελκυστήρες συνδέουν κατά τις δύο διευθύνσεις τις γενέσεις των τόξων μεταξύ τους, αλλά και με τους πεσσούς και τους τοίχους, συμβάλλοντας στην ευστάθεια, ελαστικότητα και αντισεισμική επάρκεια του κτιρίου. Ελκυστήρες υπάρχουν και σε ψηλότερα σημεία της κεντρικής καμάρας σε τρεις ανισοϋψείς στάθμες.

Περιμετρικά του ναού από το μέσο της βόρειας πλευράς, σε όλη τη δυτική και ως το μέσο της νότιας, εκτείνεται διώροφη πεσσοστήρικτη στοά σύγχρονη του ναού. Η στοά, πλάτους 3,50 μ., σχηματιζόταν με τοξοστοιχίες στο ισόγειο. Οι κιονοστοιχίες της στοάς έκλεισαν μεταγενέστερα (Εικ. 9). Το νότιο τμήμα της στοάς που έκλεισε λειτουργεί σήμερα ως αρχονταρίκι, το δυτικό τμήμα ως νάρθηκας, ενώ το βόρειο τμήμα αποτελεί τη δευτερεύουσα είσοδο στο ναό και αποθηκευτικό χώρο. Στη νοτιοδυτική γωνία του ισογείου της στοάς βρίσκεται το γραφείο των ιερέων του ναού. Σε αυτή τη θέση, το 1959 υψώθηκε, πάνω από τη στοά λίθινο κωδωνοστάσιο. Στο εσωτερικό, μία στενή κλίμακα σε επαφή με το βόρειο τοίχο του ναού οδηγεί στον όροφο της στοάς. Το υπερώο εσωτερικά στηρίζεται στο ζεύγος των πεσσών που χωρίζει τη στοά από τον κυρίως ναό και στην βόρεια και νότια τοιχοποιία του ναού και διαθέτει κτιστό στηθαίο. Η κλίμακα ανόδου καταλήγει στο βόρειο τμήμα του υπερώου, όπου λειτουργεί παρεκκλήσιο που τιμά τη μνήμη του αγίου Στυλιανού. Στη βορειοδυτική γωνία της στοάς βρίσκεται νεώτερη κλίμακα ανόδου που ενώνει το ισόγειο της στοάς με το υπερώο, εώ το υπερώο διακόπτεται στη νοτιοδυτική γωνία από το κωδω-

νοστάσιο. Το νότιο τμήμα του υπερώου είναι προσβάσιμο μόνο μέσω του κωδωνοστασίου.

Το δάπεδο του κυρίως ναού και του νάρθηκα βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο και χαμηλότερα του δαπέδου του Ιερού Βήματος. Το επίπεδο του δαπέδου του ναού δυτικά βρίσκεται στον περιβάλλοντα χώρο, όπου η διαμόρφωσή του φτάνει ακριβώς στο επίπεδο των θυρών.

Η πρόσβαση στον κυρίως ναό αρχικά γινόταν από τέσσερις θύρες, τρεις κύριες για το ποίμνιο μέσω της στοάς και μία στο Ιερό βήμα, στο νότιο τοίχο του διακονικού. Σήμερα η πρόσβαση στις τρεις κύριες θύρες γίνεται μέσω των νεώτερων ανοιγμάτων στην στοά. Η κεντρική θύρα βρίσκεται στο δυτικό τοίχο του ναού και έχει ύψος 2,60 μ. και πλάτος 1,60 μ., φέρει νεώτερο κούφωμα ενώ το άνοιγμα εξωτερικά έχει λίθινο περιθύρωμα με λιθανάγλυφο διάκοσμο. Η δεύτερη θύρα βρίσκεται στον βόρειο τοίχο του ναού και έχει ύψος 2,25 μ. και πλάτος 1,25 μ., έχει κούφωμα νεώτερο ενώ το άνοιγμα εξωτερικά φέρει περιθύρωμα με λιθανάγλυφο ανώφλι. Ομοίως και η τρίτη θύρα που βρίσκεται στο νότιο τοίχο. Η τέταρτη θύρα, είναι αυτή που βρίσκεται στο νότιο τοίχο του διακονικού. Έχει διαστάσεις 1,85 μ. ύψος και 0,75 μ. πλάτος και διαμορφώνεται με περιθύρωμα από ευμεγέθεις λαξευμένους ορθογωνισμένους λίθους.

Ο φωτισμός επιτυγχάνεται άμεσα από παράθυρα στο ναό και έμμεσα από παράθυρα στη στοά, σε τέσσερις καθ' ύψος στάθμες. Στην απόληξη της καμάρας στην ανατολική όψη ανοίγεται ένας σταυρόσχημος φεγγίτης. Εσωτερικά το άνοιγμα διευρύνεται κατά την ποδιά, στο ανώφλι σχηματίζει τύμπανο και φέρει μεταλλικό κούφωμα με σιδερένιο κιγκλίδωμα. Υπάρχουν οχτώ συνολικά ανοίγματα, ανά τέσσερα στο βόρειο και νότιο τοίχο, όμοια σε διαστάσεις (1,10 μ.x 2,35 μ.) που βρίσκονται τοποθετημένα με ποδιά σε ύψος 3,75μ. από το δάπεδο του ναού εσωτερικά. Τα παράθυρα ανοίγονται ανά τρία στο βόρειο και νότιο κλίτος και από ένα στα παραβήματα. Βρίσκονται δηλαδή στο νότιο τοίχο ένα στο διακονικό, από ένα στα νότια διαμερίσματα του κλίτους, και ομοίως και στη βόρεια πλευρά, ένα στην πρόθεση και ανά ένα στα διαμερίσματα του κλίτους. Εσωτερικά διευρύνονται κατά την ποδιά. Δύο όμοια ανοίγματα υπάρχουν στον ανατολικό τοίχο, ανά ένα στα παραβήματα. Τέλος, ένα ακόμη άνοιγμα φωτίζει το Ιερό Βήμα και βρίσκεται στην κόγχη. Είναι μικρό, διαστάσεων 40εκ.x90εκ. και η ποδιά του βρίσκεται σε ύψος 1,90 μ. από το δάπεδο του Ιερού. Επίσης, στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού υπάρχει ένας σταυρόσχημος φεγγίτης που οδηγεί στο υπερώο στο παρεκκλήσιο. Στη στοά πέραν των τοξοστοιχιών που έκλεισαν με μεταλλικές κατασκευές, ανοίγονται και τρία νεώτερα παράθυρα σχεδόν τετράγωνα, ιδίων διαστάσεων 1,00 μ.x1,05 μ. στις κλεισμένες με τοιχοποιία τοξοστοιχίες. Τα δύο εξ αυτών βρίσκονται στις δύο εξωτερικές πλευρές του κωδωνοστασίου (δυτική και νότια) και το τρίτο στη δυτική πλευρά της στοάς. Στον όροφο της στοάς στο υπερώο ανοίγονται δώδεκα παράθυρα. Πρόκειται για αρ-

χικά ανοίγματα, ορθογώνια, διαστάσεων 1,30 μ.x0,65 μ., ίδιας κατασκευής με τα ανοίγματα του κυρίως ναού, αλλά σαφώς μικρότερα. Από τα δώδεκα αυτά παράθυρα βρίσκονται από τρία στη νότια και βόρεια πλευρά, ανά ένα στις δύο πλευρές του κωδωνοστασίου, τρία στο δυτικό τοίχο και ένα στον ανατολικό τοίχο της στοάς στο νότο. Αντίστοιχο, αλλά μικρότερο άνοιγμα βρίσκεται στον ανατολικό τοίχο της στοάς στο βορρά. Ο μεγάλος αριθμός των φωτιστικών ανοιγμάτων με τη διεύρυνση κατά τις ποδιές και οι ελάχιστες τοιχογραφίες, σε συνδυασμό με το ανοιχτόχρωμο επίχρισμα στις επιφάνειες εσωτερικά, συντελούν ώστε το εσωτερικό του ναού να είναι κατάφωτο.

Το πάχος των τοίχων του ναού είναι 90 εκ, ενώ της στοάς είναι 50 εκ. Η τοιχοποιία είναι κατασκευασμένη κατά το ψευδοϊσόδομο σύστημα από ημιλαξευμένους λίθους τοπικής προέλευσης, με ορθογωνισμένους και πλήρως λαξευμένους γωνιόλιθους με παρεμβολή μικρού πάχους κονιάματος. Όμοια επεξεργασία με τους γωνιόλιθους φέρουν και οι παραστάδες των ανοιγμάτων. Το μορφολογικό ενδιαφέρον του ναού εντοπίζεται κυρίως στο εσωτερικό του με την πλαστική διάρθρωση του χώρου και τη θολοδομία που υπαγορεύονται από τον αρχιτεκτονικό του τύπο. Στο εντυπωσιακό εσωτερικό συμβάλλουν και τα ξυλόγλυπτα και οι τοιχογραφίες.

Ο ναός διαθέτει ξυλόγλυπτο τέμπλο, προσκυνητάρια, κιβώριο Αγίας Τράπεζας, καθώς και ξυλόγλυπτο δεσποτικό θρόνο και άμβωνα. Το τέμπλο και ο άμβωνας που έχουν πλούσια διακόσμηση είναι σχεδόν σύγχρονα του ναού, ενώ τα υπόλοιπα είναι νεώτερα, κατασκευασμένα ως απομίμηση της μορφής του τέμπλου, το οποίο χρονολογείται στα 1869 (Εικ.10), δια χειρός του Μετσοβίτη Πέτρη Γεωργίου του Στεργίου και της συντροφιάς του[10]. Καταλαμβάνει όλο το πλάτος του ναού και παρουσιάζει υποχώρηση στο κεντρικό τμήμα. Έχει τη μορφή της τρίθυρης κιονοστοιχίας και ακολουθεί τριμερή καθ' ύψος διάρθρωση. Ο διάκοσμός του είναι φιλοτεχνημένος με διάτρητη τεχνική.

Στο ναό υπάρχει μία νεότερη παράσταση της Παναγίας εξωτερικά σαν υπέρθυρο, πάνω από την δυτική είσοδο της στοάς, ενώ, εσωτερικά σώζονται ελάχιστες τοιχογραφημένες επιφάνειες στον τρούλο, στις κόγχες του Ιερού και τμηματικά στους τοίχους και τις τοξοστοιχίες του ναού και των παραβημάτων. Σε μία συνολική αποτίμηση της τοιχογράφησης του ναού θα μπορούσαμε να πούμε πως, αν και ελάχιστες αγιογραφίες υπάρχουν, γενικά ακολουθούνται οι τρεις εικονογραφικοί κύκλοι στη διάταξη των θεμάτων. Στον ημικυλινδρικό θόλο έχουμε επίχρισμα χρώματος μπλε με ένθετα μεταλλικά χρυσά αστέρια εν είδει έναστρου ουρανού. Επιπλέον, στο δυτικό τμήμα της καμάρας εικονίζεται ο ήλιος στα βόρεια και οι φάσεις της σελήνης στα νότια.

Η διάπλαση του εσωτερικού του ναού με την πολυμορφία και πολυπλοκότη-

10. Πρακτικά Ιερού Ναού Παναγίας Επισκέψεως, Πράξη 9.

τα της θολοδομίας, τους κίονες, τους πεσσούς και τα τόξα, τη γύψινη διακόσμηση και τον ελάχιστο τοιχογραφικό διάκοσμο απαντά όμοια στο ναό Παναγίας Φανερωμένης στον Τύρναβο (1872), ένα κτίσμα όχι μόνο ιδίου τύπου αλλά και σύγχρονο του ναού της Παναγίας Επισκέψεως.

Η διάρθρωση του εσωτερικού χώρου ελάχιστα υποδηλώνεται στις όψεις. Εξωτερικά επικρατεί ο συμπαγής όγκος με την ενιαία δικλινή στέγη, από την οποία προβάλλει η στέγη του τρούλου. Με την ενιαία στέγαση απουσιάζει η κλιμάκωση των όγκων των κλιτών και των παραβημάτων. Η κατακόρυφη διάσταση τονίζεται μόνο με την ύπαρξη του τρούλου και του νεώτερου κωδωνοστασίου. Τα μορφολογικά στοιχεία στο εξωτερικό είναι απλά, πρόκειται για τη διαμόρφωση της ανατολικής όψης και του τρούλου, το γείσο και τη στοά. Η ανατολική όψη και ο τρούλος παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη επεξεργασία μέσα από μία διάθεση για να τονιστεί η σημασία των σπουδαιότερων τμημάτων του ναού.

Η εννιάπλευρη κόγχη του Ιερού εξωτερικά διαμορφώνεται με ισάριθμα των πλευρών, τυφλά, αβαθή, τοξωτά αψιδώματα που σχηματίζονται από δέκα ημικιονίσκους[11] και φέρουν ένθετες πλάκες με λιθανάγλυφη διακόσμηση (Εικ. 11, 12). Πρόκειται για κοιλόκυρτα αψιδώματα με σαφή περιγράμματα και χαμηλό ανάγλυφο. Λιθανάγλυφες πλάκες εντοπίζονται: μία επάνω από το παράθυρο της κόγχης, ως ανώφλι, και εννέα, από μία σε κάθε τυφλό αψίδωμα, στο επάνω μέρος της κόγχης. Επίσης, έχουμε λιθανάγλυφες παραστάσεις σε σημεία σε δύο ημικιονίσκους που διαμορφώνουν τα τυφλά αψιδώματα και ανάγλυφα στοιχεία στα δέκα κιονόκρανα[12].

Ο τρούλος εξωτερικά είναι επιχρισμένος, αλλά φαίνονται σε διαφορετικό χρωματισμό τα δεκαέξι τυφλά αβαθή αψιδώματα (τέσσερα στα ανοίγματα και ανά τρία εκατέρωθεν τους) που διαμορφώνονται και καταλήγουν σε ισλαμίζον τόξο. Επίσης, στον τρούλο δίπλα και πάνω από τα παράθυρα σχηματίζονται με υποχώρηση ανισοσκελείς σταυροί.

Εξωτερικά το ναό και τη στοά περιθέει γείσο από πλάκες ύψους 15 εκ. περί-

11. Τα τυφλά αβαθή αψιδώματα των οποίον ο αριθμός ποικίλει, είναι συνηθισμένη μορφολογική αντιμετώπιση σε μεταβυζαντινούς ναούς του θεσσαλικού και του βορειοελλαδικού χώρου, αλλά και των Βαλκανίων. Τυφλά αψιδώματα στις κόγχες και κιονίσκους στις γωνίες έχουμε στην περιοχή και: α) στην Γέννηση της Θεοτόκου στο Γοργογύρι Τρικάλων, βλ. Α. Πασσαλή, «Η Γέννηση της θεοτόκου στο Γοργογύρι Τρικάλων», στο: *Β' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 26-27 Νοεμβρίου 2010), Πρακτικά,* Αθήνα 2012, 222, β) στον Άγιο Αθανάσιο Ρουμ – Παλαμά, βλ. Γ. Καρατζόγλου, «Ο Άγιος Αθανάσιος Ρουμ – Παλαμά Καρδίτσας», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την άλωση* 3, Αθήνα 1989, 147-148, γ) στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κρανιά Πετρίλου, βλ. Δ. Βλαχάβα, *Ο ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Κρανιά Πετρίλου στην Ανατολική Αργιθέα (Παναγία Πετριλιώτισσα), Μεταπτυχιακή Διατριβή,* Τρίκαλα 2017, 107-108.

12. Λ. Γουργιώτη, *Λιθανάγλυφα και μάστοροι της πέτρας στη Δυτική Θεσσαλία 19ου-αρχές 20ού αι.*, Λάρισα 2001, 112-117.

που που διαμορφώνεται με καμπύλη μορφή, και στα ανατολικά καταλήγει στις γωνίες σε ένθετες πελεκημένες πλάκες, οι οποίες συνεχίζουν προς τη βόρεια και νότια πλευρά. Η διαφοροποίηση αυτή γίνεται γιατί σε όλο τον υπόλοιπο ναό τα γείσο είναι οριζόντιο, ενώ στην ανατολική πλευρά ακολουθεί το σχήμα της όψης.

Ακόμη, οι τρεις θύρες εισόδου στον κυρίως ναό, έχουν μαρμάρινα περιθυρώματα με ανάγλυφο διάκοσμο. Το περυθύρωμα της δυτικής εισόδου είναι και το πιο περίτεχνο. Σε σχήμα είναι όμοιο με τα άλλα δύο, με εξαίρεση δύο ένθετα στοιχεία που λειτουργούν ως κιονόκρανα για τις δύο παραστάδες, οι οποίες φέρουν όμοια διακόσμηση, έως το ύψος των κιονοκράνων. Στο ανώφλι του περιθυρώματος υπάρχει η κτητορική επιγραφή στο κέντρο και δεξιά και αριστερά της παράσταση με αγγελικές μορφές, ανάμεσα σε ελισσόμενους βλαστούς.

Η απουσία εξωτερικού διακόσμου και το απλό κυλινδρικό τύμπανο του τρούλου, επιχρισμένο εξωτερικά, που καλύπτεται με κωνική στέγη, είναι στοιχεία κοινά κατά την περίοδο στην περιοχή, όπως και στον παρακείμενο ναό Παναγίας Φανερωμένης στο Βαρούσι (1853), αλλά και στο ναό Παναγίας Φανερωμένης Τυρνάβου, οι οποίοι είναι της ίδιας εποχής και του ιδίου τύπου με το ναό Παναγιάς Επισκέψεως.

Τυπολογικά ο ναός ανήκει στις τρίκλιτες θολοσκεπείς, τρουλαίες βασιλικές με περιμετρική στοά. Ο ναοδομικός τύπος της τρίκλιτης βασιλικής, αφθονεί σε όλη τη Βόρειο Ελλάδα, τα χρόνια της Τουρκοκρατίας και από το 17ο αιώνα, αλλά και σε άλλες περιοχές της ηπειρωτικής και νησιωτικής Ελλάδας[13]. Η προτίμηση του τύπου της τρουλαίας βασιλικής, οφείλεται σε λόγους κοινωνικούς και οικονομικούς αλλά και στην υπάρχουσα τάση επιστροφής σε αυθεντικές ορθόδοξες πηγές. Η διάθεση για διατήρηση βασικών παραδοσιακών προτύπων στο ναό Παναγίας Επισκέψεως εντοπίζεται: στην σύνθετη θολοδομία και στην ομοιογενή κάλυψη των διαμερισμάτων των πλαγίων κλιτών, ενώ η επίδραση κοινωνικοοικονομικών συνθηκών της περιοχής και της εποχής συνοψίζονται με: την απόκρυψη της ανωδομής κάτω από ενιαία στέγη, από την οποία αναδύεται μόνο ο τρούλλος, την εγγραφή των παραβημάτων στο πάχος του ανατολικού τοίχου και στο μετέπειτα κλείσιμο της στοάς.

Το χαρακτηριστικό της διώροφης ανοιχτής στοάς με υπερώο στον όροφο εντοπίζεται ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα ως κυρίαρχο στοιχείο στη ναοδομία ολόκληρου του ελλαδικού χώρου και έχει εφαρμογή την εποχή αυτή σε ολόκληρο το βαλκανικό χώρο[14]. Στην Παναγία Επίσκεψη αποτελεί στοιχείο απαραί-

13. Α. Πασσαλή, *Ναοί της Επισκοπής Δομένικου και Ελλασόνος, Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2003, 373.

14. Σχετικά βλ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον κλασσικισμό. Προσέγγιση στην εξέλιξη της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 18ο και 19ο αι-

τητο που εντάσσεται οργανικά στο κυρίως κτίσμα. Δυστυχώς, η συνεχώς αυξανόμενη ανάγκη για χώρο οδήγησε πολύ σύντομα στο κλείσιμο της στοάς, γεγονός που αλλοίωσε τη μορφή του ναού. Το γυναικωνίτη, αρκετά συνηθισμένο κατά την Παλαιοχριστιανική εποχή στη χερσόνησο του Αίμου, τον συναντούμε σπανίως κατά τη μέση και ύστερη Βυζαντινή εποχή[15], ενώ γίνεται απαραίτητο συμπλήρωμα των ναών της Τουρκοκρατίας και χαρακτηριστικό των βασιλικών, κυρίως ελληνιστικού τύπου[16]. Στο ναό παρατηρείται η γνωστή πρακτική της εξωτερίκευσης μόνο της μεσαίας κόγχης του Ιερού Βήματος[17].

ώνα, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 6, Αθήνα 2002, 83-110.

15. Π. Βοκοτόπουλος, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του 7ου αιώνα μέχρι του τέλους του 10ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1992, 37.

16. Ν. Μουτσόπουλος, *Οι εκκλησίες του Νομού Φλωρίνης*, Θεσσαλονίκη 1964, 74, Ν. Μουτσόπουλος, *Οι εκκλησίες του Νομού Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1989, 85-86.

17. Για την εξωτερίκευση μόνο της μεσαίας κόγχης του Ιερού βήματος βλ. A. Alpago – Novello, *Grecia Byzantina*, Milano 1969, 65.



Εικ. 1. Τρίκαλα. Βαρούσι. Αεροφωτογραφία (Ε.Κ.Χ.Α., 2009).



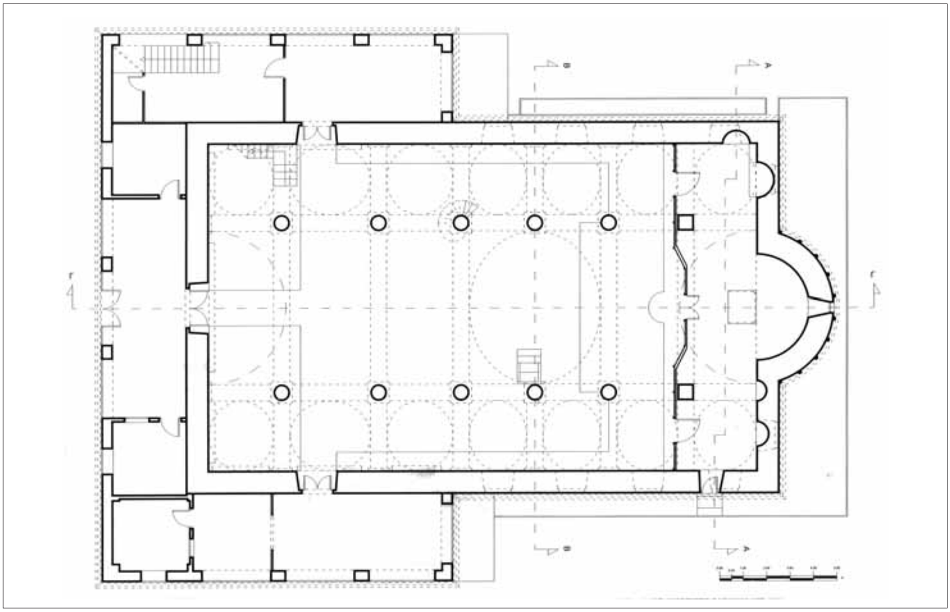
Εικ. 2. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Άποψη από τα βορειοανατολικά (Δ. Βλαχάβα, 20 Ιουνίου 2017).



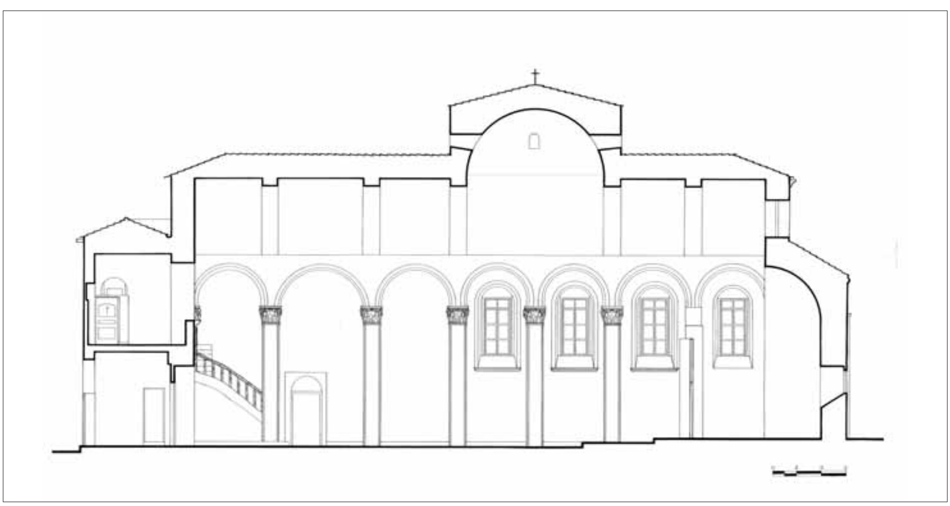
Εικ. 3. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Άποψη από τα νότια (Δ. Βλαχάβα, 20 Ιουνίου 2017).



Εικ. 4. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Κτητορική επιγραφή (Δ. Βλαχάβα, 20 Ιουνίου 2017).



Εικ. 5. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Κάτοψη (Α. Πασσαλή, «Τρίκλιτες θολωτές τρουλλαίες βασιλικές του ΙΘ′ αιώνα στο Νομό Τρικάλων», στο: *Δ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Θεολογική σχολή Αθηνών, 13-15 Νοεμβρίου 2015), Πρακτικά,* Αθήνα 2017, 239).



Εικ. 6. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Τομή κατά μήκος (Α. Πασσαλή, «Τρίκλιτες θολωτές τρουλλαίες βασιλικές του ΙΘ′ αιώνα στο Νομό Τρικάλων», στο: *Δ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Θεολογική σχολή Αθηνών, 13-15 Νοεμβρίου 2015), Πρακτικά,* Αθήνα 2017, 239).



Εικ. 7. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Εσωτερική άποψη τρούλου (Δ. Βλαχάβα, 20 Ιουνίου 2017).



Εικ. 8. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Άποψη ασπίδων επί λοφίων στο βόρειο κλίτος (Δ. Βλαχάβα, 20 Ιουνίου 2017).



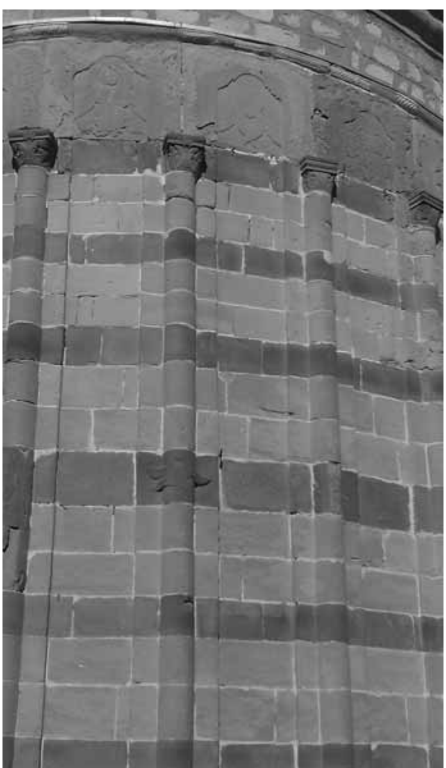
Εικ. 9. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Δυτική όψη στοάς
(Δ. Βλαχάβα, 20 Ιουνίου 2017).



Εικ. 10. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Τέμπλο
(Δ. Βλαχάβα, 20 Ιουνίου 2017).



Εικ. 11. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867).
Εξωτερική άποψη της κόγχης του Ιερού (Δ. Βλαχάβα, 20 Ιουνίου 2017).



Εικ. 12. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Επισκέψεως (1867). Λεπτομέρεια λιθανάφλυφου διακόσμου στην κόγχη του Ιερού (Δ. Βλαχάβα, 20 Ιουνίου 2017).

Σωτήρης Βογιατζής

ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ Ι. Μ. ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΥΡΟΦΥΛΛΟΥ ΤΡΙΚΑΛΩΝ

Το μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου[1] καταλαμβάνει ένα φυσικό άνδηρο ανάμεσα σε δυο παραπόταμους του Αχελώου, σε εξαιρετικά δυσπρόσιτο σημείο στην οροσειρά της Πίνδου και πάνω στα σύνορα Θεσσαλίας και Ηπείρου. Γειτνιάζει άμεσα με το χωριό Μυρόφυλλο (παλαιότερο όνομα Μερόκοβο ή Μυρόκοβο[2]), από το οποίο πήρε και το όνομά του.

Τα κτήρια της μονής σχηματίζουν ένα ανοικτό σε κάτοψη τετράπλευρο με είσοδο από τα δυτικά, περικλείοντας την ανοικτή αυλή του μοναστηριού. Μεγάλο μέρος των κοσμικών κτηρίων της Μονής είναι σε προχωρημένη κατάσταση ερείπωσης και δεν είναι δυνατόν να διαπιστωθεί ούτε η αρχική τους μορφή. Με την δυτική πτέρυγα συνδέεται ο ναός του Γενεσίου της Θεοτόκου, που είναι και ο παλαιότερος της μονής και για τον οποίο έγινε παλαιότερα αναφορά[3]. Σε καλύτερη σχετικά κατάσταση βρίσκεται το σύμπλεγμα της βόρειας και δυτικής πτέρυγας, ενώ η νότια και ανατολική πτέρυγα είναι σε πλήρη σχεδόν ερείπωση[4].

Το αφιερωμένο στην μνήμη του Αγίου Γεωργίου του Τροπαιοφόρου καθολικό της μονής βρίσκεται στην βορειοανατολική γωνία του εσωτερικού της περιβόλου. Το σύμπλεγμα αποτελείται από το ναό, το προστώο-εξωνάρθηκα και δυο βοηθητικούς χώρους στα βόρεια. Ο ναός ανήκει τυπολογικά στις θολωτές βασιλικές, αλλά με εξαιρετικά ιδιόρρυθμη κάλυψη, όπως θα δούμε παρακάτω. Οι διαστάσεις του ναού, χωρίς την κόγχη και το προστώο, είναι 12,90 x 7,20 μ. έχει δε μέγιστο ύψος 8 μ. Ενώ η κάτοψη είναι ενιαία, η στέγαση διαφοροποιείται

---

1. Κρ. Μαντζανά, «Ιερά Μονή Αγίου Γεωργίου Μυροφύλλου. Η διάσωση ενός από τα πιο αξιόλογα μνημεία του Θεσσαλικού χώρου», στο: *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεά Ελλάδας. Πρακτικά*, 1, Βόλος 2006, 496.

2. Μυρόφυλλο ονομάστηκε με πράξη της Νομαρχίας το 1928.

3. Σ. Βογιατζής, Ο ναός του Γενέσιου της Θεοτόκου της μονής Μυρόφυλλου Τρικάλων, *Εκκλησίες μετά την Άλωση* 7, Θεσσαλονίκη 2013, 23-34 (στο εξής: Βογιατζής, Ο ναός του Γενέσιου).

4. Περισσότερα για τα συνοδευτικά κτήρια της μονής στο Βογιατζής, Ο ναός του Γενέσιου, 24-25.

σημαντικά. Ο ναός καλύπτεται με διαμήκη ημικυλινδρική καμάρα. Πέντε εγκάρσιοι ξύλινοι ελκυστήρες παραλαμβάνουν τις ωθήσεις της θολοδομίας. Στο μέσον περίπου του μήκους υψώνεται εγκάρσια θολωτή κατασκευή που στηρίζεται απ' ευθείας στην καμάρα. Ο θόλος αυτός είναι κανονικό εκ περιστροφής στερεό, στο οποίο ημικύκλιο κινείται σε κύκλο. Το στερεό αυτό ονομάζεται σπείρα. Στο ψηλότερο σημείο του θόλου έχει κατασκευαστεί μικρή χαμηλωμένη ασπίδα επί λοφίων ισοπλατής με τον υποκείμενο θόλο (σπείρα). Παρόμοιου τύπου ναοί που ονομάσαμε περιγραφικά μονόκλιτη βασιλική με εγκάρσια σπείρα υπάρχουν ακόμα δύο στο μοναστήρι: ο ναός του Γενεσίου της Θεοτόκου και το παρεκκλήσιο των Ταξιαρχών[5]. Στην αντίστοιχη περίπτωση στο ναό του Γενεσίου έχει απλώς ζωγραφιστεί ο Παντοκράτορας στο κέντρο του θόλου. Η διαφοροποίηση αυτή στο σύστημα κάλυψης του ναού δεν εκφράζεται στην στέγη. Τα πάντα είναι καλυμμένα με ενιαία ξύλινη στέγη με μεγάλο εσωτερικό ύψος.

Το ιερό καλύπτεται από την επέκταση της διαμήκους καμάρας, αλλά χωρίζεται από τον ναό με μικρό λίθινο αναβαθμό. Μια καμπύλη πλάκα παίζει το ρόλο του σολέα. Έχει τρεις κόγχες στα ανατολικά, από τις οποίες μόνο η κεντρική αψίδα προεξέχει από τον ανατολικό τοίχο. Οι κόγχες της πρόθεσης και του διακονικού είναι αβαθείς και δεν φθάνουν μέχρι το έδαφος. Υπάρχουν άλλες δύο ημικυκλικές κόγχες στον βορεινό τοίχο. Οι τρεις κόγχες του ανατολικού τοίχου διαθέτουν μικρά παράθυρα με άξονα που αποκλίνει προς τα αριστερά. Ένα ακόμα παράθυρο υπάρχει στο τύμπανο του τόξου πάνω από την αψίδα, ενώ ένα παράθυρο διαπερνά την βορεινή κόγχη. Τέλος δύο παράθυρα σε διαφορετικές στάθμες φωτίζουν το ιερό από τα νότια. Το κατώτερο παράθυρο του νότιου τοίχου και αυτό του βόρειου έχουν την εξής ιδιορρυθμία. Εξωτερικά έχουν το διπλάσιο ύψος από ότι στο εσωτερικό του ιερού. Αυτό συμβαίνει γιατί είναι χωρισμένα στη μέση καθ' ύψος και το ανώτερο τμήμα φωτίζει το ιερό και το κατώτερο την κρύπτη που βρίσκεται κάτω από το δάπεδο του ιερού βήματος (βλ. παρακάτω).

Σημαντικό στοιχείο της διακόσμησης του ναού είναι και το μεγάλο χρυσωμένο τέμπλο. Προφανώς προέρχεται από άλλον μικρότερο ναό, αφού για να τοποθετηθεί στον Άγιο Γεώργιο χρειάστηκε να συμπληρωθεί με δυο νεωτερικά τμήματα εκατέρωθεν του κεντρικού. Είναι πιθανόν αυτό να ανήκε στο ναό του Γενεσίου της Θεοτόκου (οι διαστάσεις λίγο-πολύ ταιριάζουν), το τέμπλο του οποίου λείπει. Επιγραφή στο επιστύλιο πάνω από τις θύρες αναφέρει: «*Ἐχρισόθηκεν ὁ τέμπλος μέ πέντε δεσποτικά διά συνδρομῆς παϊσίου ἡγουμένου τοῦ ἁγίου γεωργίου χείρ ἀθανασίου ζωγράφου σαμαρήννης 1870 νοεμβρίου 18*»[6].

5. Βογιατζής, Ο ναός του Γενέσιου, 29.

6. Ε. Καρακίτσιος, *Ιερά Μονή Αγίου Γεωργίου Μυρόφυλλου Μυρόφυλλον (Μερόκοβον) - Τρικάλων (Από προ Χριστού ως το 1900 μ.Χ.)*, Θεσσαλονίκη 1996, 262 (στο εξής: Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου*). Ο ζωγράφος Αθανάσιος υπογράφει και την Πλατυτέρα στην

Η μοναδική είσοδος του κυρίως ναού γίνεται από τα δυτικά από ορθογωνική θύρα κάτω από τοξωτό πέρασμα. Η στάθμη του δαπέδου είναι κατά τρία σκαλιά κατώτερη από το εξωτερικό. Το τοξωτό άνοιγμα κλείνει με ξύλινο θύρωμα κατασκευασμένο από μια και μοναδική σανίδα από μεγάλο δέντρο, πιθανόν πλατάνι. Τα παράθυρα του ναού διατάσσονται σε δύο στάθμες. Στον νότιο τοίχο ανοίγονται τέσσερα παράθυρα στην ανώτερη στάθμη και δύο στην κατώτερη. Στον βόρειο τοίχο υπάρχουν δύο μόνο παράθυρα στην ανώτερη στάθμη. Τέλος από ένα παράθυρο υπάρχει στον ανατολικό και δυτικό τοίχο ψηλά κάτω ακριβώς από την καμάρα. Ένα ακόμα έκκεντρα τοποθετημένο παράθυρο βλέπει κάτω από τη στέγη του εξωνάρθηκα. Ο φωτισμός που δίνουν αυτά τα παράθυρα είναι ελάχιστος σχετικά με τον όγκο του ναού. Η έλλειψη επαρκούς φωτισμού παρατηρήθηκε και σε άλλους ναούς της εποχής της Τουρκοκρατίας και μάλλον δεν οφείλεται σε κάποια ιδιότυπη ανάγκη μυστικοπάθειας των υποδούλων Ελλήνων, αλλά σε πλέον πρακτικά προβλήματα, όπως η έλλειψη υαλοπινάκων, η δυσκολία θέρμανσης των ναών (και μάλιστα στα ορεινά) κ.λπ[7].

Το δάπεδο του ναού είναι από ορθογωνικές γρανιτένιες πλάκες τοποθετημένες σε παράλληλες στρώσεις διαφορετικού πλάτους. Στο μέσον σχηματίζεται ομφάλιο από δύο ομόκεντρους κύκλους. Περιμετρικά υπάρχει κτιστός αναβαθμός, πάνω στον οποίο στηρίζονται τα στασίδια. Στα νότια σχηματίζει δύο ημικυκλικά σκαλοπάτια πάνω στα οποία στηρίζεται ο επισκοπικός θρόνος, ξύλινος ζωγραφιστός, παρόμοιος με την αγιογράφηση του ναού. Ο ναός είναι κατάγραφος εσωτερικά, ακόμα και οι ξύλινοι ελκυστήρες. Στο μέτωπο του τόξου πάνω από την είσοδο αναγράφεται η παρακάτω επιγραφή που χρονολογεί την αγιογράφηση του ναού: «*ἱστορήθη ὁ περικαλλής καί πάνσεπτος οὗτος Θεῖος ναός τοῦ ἁγίου ἐνδό/ξου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου Τοῦ Τροπαιοφόρου Ἀρχιερατεύοντος τοῦ πανιερωτάτου / Ἁγίου μελετίου Σταγών καί ἐπιτροπευόντων Κυρίου ἡγούμενος Παΐσιος ἱερομόναχ(ος) / εἰς μνημόσινον αὐτῶν εὐλογούμενον καί μακαριζούμενον διά Χειρός τῶν / ἐλαχίστων δούλον Τοῦ Θεοῦ ἀθανασίου καί γεωργίου τῶν ἐκ τῆς / κωμοπόλεως σαμαρήνης ἐν ἔτει 1869 ὀκτωβρίου 20: ἔλαβε τέρμα*»[8].

Οι τοιχογραφίες, έργο των Σαμαρινιωτών αγιογράφων Αθανασίου και Γεωργίου είναι σε πολύ καλή κατάσταση αλλά όχι ιδιαίτερα υψηλής ποιότητας. Σημαντικό στοιχείο της διακόσμησης του ναού είναι και το μεγάλο, χρυσωμένο το 1870 από τον ίδιο τον ζωγράφο Αθανάσιο τέμπλο. Το ίδιο το τέμπλο φαίνεται

Μονή Βρυώνη της Άρτας (βλ. Κ. Μακρής, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Θεσσαλονίκη 1991, 57-58.

7. Ν. Παπάγγελος, Ο ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου στην Καλάνδρα Χαλκιδικής, *Εκκλησίες* μετά την Άλωση 1, Αθήνα 1979, 53, υποσ. 14.

8. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου*, 242.

παλαιότερο, πιθανόν του $18^{ου}$ αιώνα, ηπειρώτικης τέχνης. Αν προέρχεται δε από το ναό του Γενεσίου, η χρονολόγηση αυτή δεν είναι ασύμβατη.

Στα δυτικά του κυρίως ναού υπάρχει εξωνάρθηκας-προστώο, που επικοινωνεί με τον ναό από την δυτική θύρα. Ο νότιος και ο δυτικός τοίχος είναι ανοικτοί με τοξοστοιχίες δύο και τριών τόξων, αντιστοίχως, που στηρίζονται σε κίονες και τον γωνιακό πεσσό. Οι κίονες είναι κυλινδρικοί σπονδυλωτοί και φέρουν πέτρινα χαμηλά κιονόκρανα με αποτετμημένες γωνίες, στηρίζονται δε σε βάσεις πάνω στο πέτρινο στηθαίο. Η μορφή τους προσομοιάζει προς αυτή των υπολοίπων κιονοστοιχιών του μοναστηριού. Το δάπεδο του εξωνάρθηκα είναι παρόμοιο με αυτό του ναού. Από τον περιβάλλοντα χώρο δύο σκαλιά οδηγούν στο επίπεδο του εξωνάρθηκα.

Σε όλους του τοίχους υπάρχουν τοιχογραφίες σύγχρονες με αυτές του καθολικού, αφού πάνω από την είσοδο εικονίζεται ο Αναπεσών και η επιγραφή: «*Ὁ ἀναπεσῶν ὡς λέων ἐκοιμήθη καί ὡσεί σκύμνος / της ἐγε[ί]ρεῖ αὐτόν ἒτους 1870 Δεκεμβρίου*»[9].

Προφανώς ο εξωναρθηκας ζωγραφίστηκε μόλις έναν χρόνο μετά τον ναό. Στην άντυγα του τόξου της εισόδου υπάρχει μια ακόμα ζωγραφισμένη επιγραφή *«1836 Απρηλήου 1 Μ[υ]ρ[ο]κ[ο]β[ο]»*[10], χρονολογία κατασκευής του ναού (βλ. παρακάτω). Πάνω από την πύλη υπάρχει ορθογωνική αβαθής κόγχη με την αφιέρωση του ναού στον Άγιο Γεώργιο, ενώ στο πλάι του ο παπα-Κοσμάς του αφιερώνει τον ναό. Η μορφή του ναού και του μοναστηριού που απεικονίζονται είναι εντελώς φανταστική, με τρούλους και κυκλικούς πύργους που ουδέποτε υπήρξαν στην μονή. Επιγραφή αναφέρει: «*ὁ ἡγούμενος ΚΟΣΜΑΣ ἱερομόναχος ὁ κτίτωρ ἐκ μονύς τοῦ ἁγίου γεωργίου*»[11]. Εκατέρωθεν της πύλης υπάρχουν δύο ακόμα τοξωτές κόγχες.

Στα βόρεια του ναού έχουν προσκολληθεί σε μεταγενέστερη εποχή δύο ακόμα βοηθητικοί χώροι, πιθανότατα σύγχρονοι με τον εξωνάρθηκα. Το γεγονός ότι ο ενδιάμεσος τοίχος καλύπτεται από τις ίδιες τοιχογραφίες, δηλώνει ότι η κατασκευή τους προηγήθηκε της αγιογράφησης του εξωνάρθηκα το 1870. Ο πρώτος έχει είσοδο από τον εξωνάρθηκα και ο δεύτερος είναι συνέχεια του πρώτου προς τα ανατολικά. Φωτίζονται ελάχιστα από μικρές φωτοθυρίδες. Ενιαία μονοκλινής ξύλινη στέγη τους καλύπτει, αλλά ενώ ο πρώτος απλώς καλύπτεται από αυτήν, στον δεύτερο καλύπτει την ημικυλινδρική του καμάρα. Φαίνεται ότι ανάμεσα σ' αυτήν και τη στέγη υπάρχει χώρος ο οποίος χρησιμοποιήθηκε ως κρύπτη.

Τέλος κάτω από το δάπεδο του ιερού υπάρχει ένας ακόμη, τελευταίος χώ-

9. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου* 252.
10. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου* 239.
11. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου* 257.

ρος: μια κρύπτη. Καταλαμβάνει όλο το πλάτος του ιερού βήματος και καλύπτεται με εγκάρσια ημικυλινδρική καμάρα. Η είσοδός του βρίσκεται στο πάτωμα του κυρίως ναού σε μια τυφλή κόγχη ανοιγμένη στον νότιο τοίχο. Αποκρύπτεται από μια πέτρινη πλάκα, όμοια με αυτές του δαπέδου. Πρόκειται δηλαδή για μια ακόμα κρύπτη από τις πολλές που η παράδοση θεωρεί ότι είχε το μοναστήρι. Φαίνεται ότι η απομόνωση της μονής την έκανε ιδιαιτέρως ευάλωτη σε ληστές και η ύπαρξη ασφαλών χώρων ήταν απαραίτητη. Με ένα έξυπνο σύστημα η κρύπτη αυτή δέχεται στοιχειώδη φωτισμό και αερισμό από δυο αντιδιαμετρικά παράθυρα, χωρίς αυτό να μπορεί να γίνει αντιληπτό από το εξωτερικό.

Εξωτερικά ο ναός είναι κατασκευασμένος με εμφανή λιθοδομή σε λίγο πολύ κανονικές στρώσεις, ενώ η κάλυψή του έχει γίνει με βαριά σχιστόπλακα της περιοχής. Η στέγη είναι βασικά δικλινής, αλλά στα δύο άκρα παρουσιάζει απότμηση, όπως συνηθίζεται στους ναούς της όψιμης Τουρκοκρατίας της Κεντρικής Ελλάδας. Η θολοδομία δεν είναι σε κανένα σημείο εμφανής και δεν γνωρίζουμε εάν είναι κατασκευασμένη με λίθους ή τούβλα. Η στέγη καταλήγει σε βαρύ γείσο που σχηματίζεται από μια σειρά μεγαλύτερων λίθων λοξότμητων, πάνω από τους οποίους έχουν τοποθετηθεί δύο σειρές σχιστοπλακών με το σύστημα της επεξοχής. Η ίδια μορφή, αλλά με μικρότερη κανονικότητα, παρατηρείται και στο πρόσκτισμα που βρίσκεται προσκολλημένο στα βόρεια και καλύπτεται με ανεξάρτητη τρίριχτη στέγη, χαμηλότερη από αυτήν του ναού.

Στα ανατολικά προεξέχει η ημικυκλική αβαθής κόγχη του ιερού. Η στέγη της είναι πολύ χαμηλότερη από αυτή του ναού. Κάτω από τη στέγη της υπάρχει μια ταινία από τρία ρηχά, τυφλά, πέτρινα αψιδώματα με περιβάλλουσα από λεπτά πλινθία. Στο μεσαίο αψίδωμα έχει χαραχτεί σταυρός και η χρονολογία «*1836 Μαΐου 15*», κατά την οποία κατασκευάστηκε ο ναός. Πάνω και κάτω από τα αψιδώματα υπάρχουν έντονοι ορθογωνικής διατομής κοσμήτες. Τα ανοίγματα στην ανατολική όψη είναι στενές θυρίδες, ενώ στο άνω μέρος υπάρχει κυκλικός φεγγίτης.

Στην νότια όψη ανοίγονται τέσσερα παράθυρα στην ανώτερη στάθμη και δύο στην κατώτερη. Τα παράθυρα είναι απλά ορθογωνικά με πέτρινα πρέκια. Παρόμοια παράθυρα έχει ο ναός και στην βόρεια όψη του. Αρμός αλλαγής οικοδομικής φάσης χωρίζει τον εξωνάρθηκα από το σώμα του κυρίως ναού. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα τόξα του εξωνάρθηκα. Είναι κατασκευασμένα από κανονικούς λαξευτούς θολίτες και φέρουν περιβάλλουσα ταινία από πλακοειδείς λίθους ορθογωνικής διατομής.

Το βορειοδυτικό πρόσκτισμα είναι ακόμα μεταγενέστερο του εξωνάρθηκα παρά το γεγονός ότι καλύπτεται από την ίδια στέγη. Είναι κατασκευασμένο με αμελή αργολιθοδομή με ελάχιστο κονίαμα. Εξ ίσου πρόχειρα είναι κατασκευασμένα και τα ανοίγματά του.

Το χωριό Μυρόφυλλο ή Μερόκοβο φαίνεται ότι υπήρχε ήδη στα υστεροβυζαντινά χρόνια, όπως αποδεικνύει η αναφορά του σε χρυσόβουλο που εξέδωσε στα 1336 ο αυτοκράτορας Ανδρόνικος Γ′ Παλαιολόγος για την κατοχύρωση της περιουσίας της επισκοπής Σταγών και διασώθηκε τοιχογραφημένο στον ναό της Παναγίας στην Καλαμπάκα[12]. Πάντως το σίγουρο είναι πως στα τέλη του 18ου αιώνα η μονή είχε τη διπλή αφιέρωση στο Γενέσιο της Θεοτόκου και στον Άγιο Γεώργιο, όπως αποδεικνύει τόσο το κείμενο ενθύμησης του 1796 σε εκκλησιαστικό βιβλίο όσο και η αναγραφή στη σφραγίδα της μονής που το επισφραγίζει[13].

Το παλαιότερο κτίσμα της μονής φαίνεται πως είναι το παρεκκλήσιο της Παναγίας (1614)[14]. Από το 1815 αρχίζει μεγάλη περίοδος οικοδομικών εργασιών στην μονή, όπου αντικαθίσταται ό,τι πιθανόν είχε διασωθεί από το προηγούμενο μοναστήρι, εκτός από το παρεκκλήσιο του Γενεσίου της Θεοτόκου, και ολοκληρώνεται το 1870 με την αγιογράφηση του εξωνάρθηκα του καθολικού. Κύριο πρόσωπο στην νέα αυτή περίοδο της μονής αναδεικνύεται ο ηγούμενος της μονής παπα-Κοσμάς από το Μυρόκοβο.

Σημαντικές πληροφορίες για την φάση αυτή οικοδομικών έργων στη μονή μας δίνει η επιγραφή που υπάρχει στη δεσποτική εικόνα του Χριστού στο τέμπλο του καθολικού και φέρει το εξής κείμενο: «*Αὖται αἱ ἱεραί εἰκώναι τῶν τριόν δεσποτικόν καί τῶν ἁγίων ἀποστόλων καί ἅπασα ἡ οἰκοδομή τοῦ μοναστηρίου ἀνειγέρθησαν κατά τό ΑΩΙΕ (1815) ἀπό τό σωτήριον ἔτος ἐπιστασία τοῦ ἡγουμένου / καί τοῦ πανοσιοτάτου κυρίῳ κυρίῳ Κοσμᾶ ἐξ ἰδίων αὐτοῦ ἀναλωμάτων ἀνειγέρθησαν ὅλα τά τηχεία καινά ὧν τάδε καί κυλία ὡς καθώς φαίνεται τό νῆν καί πάντοτε καί / ὁ ἱερός οὗτος ναός μνήσθητι Κύριε ὑπέρ τούς κοπιώντας κτήτορας Κοσμᾶ, Γαβριήλ τῶν ἱερομονάχων καί μακαρίας μοναχής ἐζωγραφίσθησαν δε παρά τοῦ ἐλαχίστου Χρυσάνθου ἱερομονάχου*»[15]. Ο αναφερόμενος Κοσμάς απαντάται και σε άλλες πηγές της ιστορίας της μονής. Αναγραφή στο άνω δεξιό μέρος του τοίχου στο κεντρικό στασίδι της κόγχης του δεξιού χορού στο ναό της Παναγίας αναφέρει: «*Εἰς [τ]ους 1783 / π[α]π[α] Κοσμᾶς / ἐ[κα]ρη κα[ι] ἒγινε [κα]λόγιρο[ς] / 1773 8/ 17*»[16].

Κατά την Επανάσταση του 1821, οι εργασίες διακόπηκαν, γιατί η μονή βρέθηκε στο επίκεντρο των πολεμικών γεγονότων της περιοχής[17], απ' ό,τι μά-

---

12. Δ. Σοφιανός, Acta Stagorum. Τα υπέρ της Θεσσαλικής επισκοπής Σταγών παλαιά βυζαντινά έγγραφα, *Τρικαλινά* 13 (1993), 59-61, Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 59. Περισσότερα σχόλια για την ιστορία του χωριού βλ. Βογιατζής, Ο ναός του Γενέσιου, 30.

13. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 79-80.

14. Βογιατζής, Ο ναός του Γενέσιου, 30.

15. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 217. Φαίνεται ότι το 1815 ο Κοσμάς δεν είχε γίνει ακόμα ηγούμενος της μονής.

16. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 318-9.

17. Ν. Κασομούλης, *Ενθυμήματα στρατιωτικά,* Αθήνα 1939, 259, 309.

λιστα φαίνεται στα 1825 είχε καεί και εγκαταλειφθεί από τους μοναχούς της[18]. Η εγχάρακτη αναγραφή *1825 + Μ(Ι)Ρ(Ο)Κ(Ο)Β(Ο)*[19] στις βάσεις του τόξου της εισόδου της μονής αποτελούν τα πρώτα ενεπίγραφα στοιχεία της επανεκκίνησης των εργασιών ανοικοδόμησης μετά τις καταστροφές της Επανάστασης. Στην νέα περίοδο ανοικοδόμησης κυριαρχεί πάλι ο παπα-Κοσμάς. Σε ενθύμηση αναφέρεται ως «*παπακοσμάς ω εκ μιροκόβου κτήτορας ο οποίος τουτο το παρον μόναστηρι μόνους ετηλίοση δίου φορές*» και ότι πέθανε στα 1840[20]. Για την αναγνώριση της συμβολής του Κοσμά στην επανίδρυση του μοναστηριού είναι χαρακτηριστικό ότι στην τοιχογράφηση του νάρθηκα του καθολικού, που έγινε τρεις δεκαετίες μετά το θάνατό του, εικονίζεται, κατά τα καθιερωμένα, κρατώντας ομοίωμα της μονής.

Τελευταίο κτήριο που ολοκλήρωσε ο παπα-Κοσμάς λίγο πριν το θάνατό του είναι το καθολικό που είναι αφιερωμένο στον Άγιο Γεώργιο. Η χρονολογία ολοκλήρωσής του το 1836 βεβαιώνεται από τις δύο επιγραφές που αναφέρθηκαν παραπάνω και από τις ακόλουθες ενθυμήσεις: «*1836 δεύτερον εκτίστη ο ναός του Αγίου Μεγαλομάρτυρος Γεωργίου*[21]*, κάνω ενθήμεσι 1836 τότη έγηνε η εκκλησια του αγήου μεγαλομάρτηρος γεοργήου μοναστηρ(ι) μ(υ)ρ(ό)κ(ο)β(ου)*»[22], «*Εις τους χηλίους οκτακοσίους Τριακονταεπτα Ιουλίου 19 εγγενίασα τιν εκκλησίαν του αγήου μεγαλομάρτιρος γεοργίου δηά συνδρομής του πανοσηοτάτο κυρήο Παπα Κοσμα…κυρήο κυρήο Κυρρήλου…και γράφω δια ενθύμησιν*»[23]. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο ναός οικοδομήθηκε το 1836 και εγκαινιάσθηκε το 1837. Η αγιογράφησή του έγινε το 1869 και η αγιογράφηση του εξωνάρθηκα, όπως και η επιχρύσωση του τέμπλου, το 1870. Ανάμεσα στα έτη 1836 και 1869 φαίνεται ότι προστέθηκε ο εξωνάρθηκας και το βόρειο πρόσκτισμα.

Όσον αφορά τις εικόνες του τέμπλου στον ναό του Αγίου Γεωργίου έχει προαναφερθεί ότι, σύμφωνα με επιγραφή που υπάρχει σε εικόνα του Χριστού, αυτές είχαν ζωγραφιστεί το 1815. Από αυτές, εκτός του Χριστού, σώζεται στη θέση της και η εικόνα της Παναγίας, όχι όμως και εκείνη των Αγίων Αποστόλων, αντί της οποίας υπάρχει εικόνα των Τριών Ιεραρχών (κατά τον Δ. Ράπτη[24] είναι εικόνα των Αγίων Αποστόλων) με την επιγραφή «*1838 Μα ου δια συνδρομής του πανοσιοτάτου ηγουμένου…*», ενώ εκείνη του Τιμίου Προδρόμου έχει αντικατασταθεί με νεώτερη, που, σύμφωνα με την επιγραφή της, *έγινε δια χειρός*

18. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 294.

19. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 236.

20. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 300.

21. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 287.

22. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 310-11.

23. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου,* 315.

24. Δ. Ράπτης, *Αφύλακτοι Θησαυροί. Το μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου Μυρόφυλλου Τρικάλων*, Αθήνα 1985, 93.

αθανασίου Ζωγράφου σαμαρίνη 1870 οκτοβρίου 28[25]. Το τέμπλο είναι σίγουρα παλαιότερο, όπως δείχνει όχι μόνον το ύφος του, αλλά και το γεγονός ότι για την προσαρμογή του στο ναό χρειάστηκε να συμπληρωθεί εκατέρωθεν με εμφανώς διαφορετικά σανιδωτά τμήματα, και ίσως χρονολογείται στον 18ο αιώνα, όπως πιθανολογείται από το ενδεχόμενο να ανήκε σ' αυτό η χρονολογούμενη από το 1719 εικόνα του αγίου Γεωργίου που σήμερα βρίσκεται στον ενοριακό ναό του χωριού[26].

Ο Άγιος Γεώργιος ανήκει σε μια ακραία παραλλαγή του τύπου των ναών, τον οποίο ο Ι. Καρατζόγλου[27], που τους μελέτησε διεξοδικά, ονομάζει «μονόκλιτο αθωνίτικο της Πίνδου (τύπος Καραϊσκάκη)». Οι ναοί αυτοί χαρακτηρίζονται από ένα εγκάρσιο κλίτος, το οποίο διακόπτει την κατά μήκος καμάρα, το κύριο στοιχείο κάλυψης του ναού. Η εγκάρσια αυτή καμάρα συνοδεύεται από προεξέχοντες χορούς στις απολήξεις της, ενώ είναι δυνατόν να σχηματίζεται και τρουλλίσκος στο μέσον του εγκαρσίου κλίτους. Συνήθως δε η εγκάρσια αυτή καμάρα προεξέχει πάνω από την στέγη σχηματίζοντας «οικίσκο». Χαρακτηριστικό του τύπου αυτού, πέραν της σπείρας στην εγκάρσια καμάρα, είναι η διπλή υποχώρηση του τόξου των χορών ώστε να σχηματίζονται δύο τόξα μετώπου.

Ο τύπος αυτός παρατηρήθηκε για πρώτη φορά από τον Α. Ορλάνδο[28] στο καθολικό της Μονής του Αγ. Γεωργίου παρά το Μουζάκι, το επιλεγόμενο «του Καραϊσκάκη», ο οποίος τον αποκάλεσε, λανθασμένα, μονόκλιτο αθωνικό. Θεώρησε δε ότι η τυπολογία του έχει επηρεαστεί από τα σύγχρονά του οθωμανικά κτήρια ή από την ρουμάνικη αρχιτεκτονική. Στη συστηματική έρευνα που εκπόνησε ο Καρατζόγλου[29], απέδειξε ότι ο τύπος αυτός επιχωριάζει στα ορεινά

---

25. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου*, 259. Είναι ο ίδιος ζωγράφος που ασχολήθηκε με την αγιογράφηση του ναού και το χρύσωμα του τέμπλου. Στον ίδιο ζωγράφο οφείλονται και οι εικόνες του Χριστού και της Παναγίας στο τέμπλο του ναού της Παναγίας, όπως δείχνουν οι σχετικές επιγραφές τους που αναφέρουν αντιστοίχως: «*διά χειρός αθανασίου Ζωγράφου σαμαρήνης / 1870 νοεμβρίου 2* και *χείρ αθανασίου σαμαρήνης 1870 οκτωβρίου 15*, ενώ στην εικόνα της Γεννήσεως του Σωτήρος του ίδιου τέμπλου υπάρχει η επιγραφή *χείρ δημητρίου Πα(παδι)αμαντοπούλου Μονοδένδρι*» (Καρακίτσιος, Μονή Αγίου Γεωργίου, 96).

26. Καρακίτσιος, *Μονή Αγίου Γεωργίου* 260. Κατά τον Δ. Ράπτη (Ράπτης, *Αφύλακτοι Θησαυροί 94)* στο ίδιο τέμπλο υπάρχει και εικόνα του Αγίου Ιωάννη με την επιγραφή*Αθανασίου Σαμαρίνης 1870 Οκτωβρίου κ*).

27. Ι. Καρατζόγλου, Ναοί με σταυρεπίστεγη ή παραπλήσια κάλυψη στα Θεσσαλικά Άγραφα, *Εκκλησίες μετά την Άλωση* 5, Αθήνα 1998, 93-108 (στο εξής: Καρατζόγλου, Ναοί με σταυρεπίστεγη ή παραπλήσια κάλυψη) και Ι. Καρατζόγλου, *Ναοί Αθωνίτικου τύπου στα Θεσσαλικά Αγραφα (16ος αι. - 18ος αι.)*, Αθήνα 2002 (στο εξής: Καρατζόγλου, Ναοί Αθωνίτικου τύπου).

28. Α. Κ. Ορλάνδος, Σταχυολογήματα εκ μονών της Πίνδου, *ΑΒΜΕ* 5 (1939-1940), 185.

29. Καρατζόγλου, Ναοί με σταυρεπίστεγη ή παραπλήσια κάλυψη, 98 και Καρατζόγλου, *Ναοί Αθωνίτικου τύπου*, 130.

της Πίνδου κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, όπου παρατηρήθηκαν συνολικά 12 παρόμοιοι ναοί[30]. Ακόμα έδειξε ότι πρόκειται για «*έναν νέο τύπο στα πλαίσια της μεταβυζαντινής παράδοσης... που είναι πιθανόν μια απλοποίηση-προσαρμογή του τύπου των μεγάλων αθωνιτικών καθολικών στις δύσκολες συνθήκες του τέλους του 16ου -17ου αιώνα ... ολοκληρωμένη στον ορεινό χώρο της νότιας Πίνδου*»[31]. Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, παρά το γεγονός της ύπαρξης της εγκάρσιας σπείρας, μόνο περιθωριακά μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία αυτή, αφού δεν διαθέτει πλάγιους χορούς και η ασπίδα επί λοφίων στο κέντρο του εγκαρσίου κλίτους δεν εξέχει από την ενιαία στέγη. Ωστόσο εντάσσεται στο ίδιο κλίμα ανανέωσης και μετεξέλιξης της τυπολογίας των ναών κατά την όψιμη τουρκοκρατία.

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του ναού. Οι αποτετμημένες στέγες[32], τα παράθυρα με τα ορθογωνικά λίθινα πλαίσια[33], η αβαθής κοσμημένη αψίδα του ιερού και η μεταφορά βυζαντινών μορφών, όπως τα γείσα και οι κοσμήτες, από πλίνθους σε πέτρα[34] αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά που απαντούν σε πολλούς ναούς του ελλαδικού χώρου στην όψιμη τουρκοκρατία.

Έχει επαλειμμένα παρατηρηθεί ότι μετά το 1830 στο απελευθερωμένο τμήμα της Ελλάδας διακόπτεται η μέχρι τούδε υφιστάμενη μεταβυζαντινή παράδοση και επικρατούν νέες τάσεις που συνδυάζουν την παλαιότερη βυζαντινή αρχιτεκτονική με δυτικότροπα στοιχεία, οι οποίες ονομάστηκαν «ελληνοβυζαντινός ρυθμός»[35]. Αντίθετα στις περιοχές που παρέμειναν υπό Οθωμανική διοίκηση έως το 1912 υπάρχει μετεξέλιξη της μεταβυζαντινής παράδοσης με κατασκευή ναών που συνεχίζουν να κτίζονται με τον ίδιο περίπου τρόπο. Η μορφή του Αγίου Γεωργίου, παρά την προχωρημένη χρονολογία κατασκευής (1836), δεν φαίνεται να έχει επηρεαστεί ούτε από τα νέα ρεύματα που διατρέχουν τον Ελλαδικό

30. Πρόκειται για τα καθολικά των μονών Αγίου Γεωργίου Καραϊσκάκη (1599;), Κατουσίου (1630;), Βλασίου (1639), Μεσενικόλα (1647), Σπηλιάς (1664), Αγίας Τριάδος Φυλακτής (17ος), Αγίας Τριάδος Σιάμου (1662;), Μεζήλου (1737), Κώστη (1749) και τους ναούς Φανερωμένης της Μονής Πελεκητής Καρίτσας (1667), Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου (τέλη 17ου), Αγίου Γεωργίου Φυλακτής (Καρατζόγλου, *Ναοί Αθωνίτικου τύπου*). Στους ναούς αυτούς θα πρέπει να προστεθούν οι ναοί Γενεσίου Θεοτόκου (1614) και Ταξιαρχών Μυρόφυλλου.

31. Καρατζόγλου, *Ναοί Αθωνίτικου τύπου* 130.

32. Ν. Μουτσόπουλος, *Οι εκκλησίες του Νομού Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1973, 78.

33. Στ. Μαμαλούκος, Ο ναός του Αγίου Πολυκάρπου στην Τανάγρα (Μπράτσι) Βοιωτίας. *ΔΧΑΕ* 4/25 (2004) 135.

34. Α. Πασαλή, Η Γέννηση της Θεοτόκου στο Γοργογύρι Τρικάλων, στο: *Β' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά*, Αθήνα 2012, 221.

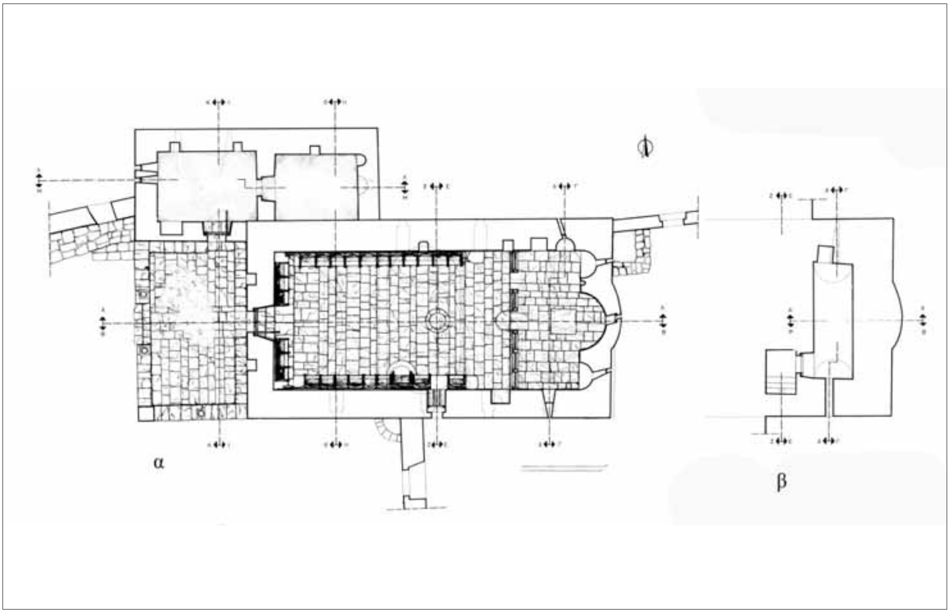
35. Σ. Βογιατζής, Η Μητρόπολη της Άμφισσας και ο λεγόμενος Ελληνοβυζαντινός Ρυθμός, στο: *Δ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά,* Αθήνα 2017, 37-52.

χώρο από το μέσον του 18ου αιώνα και μετά, κυρίως στις πόλεις. Η γενική μορφή, παρά τις μικροδιαφορές, είναι ή ίδια που κτίζονταν οι ναοί του Ελλαδικού χώρου από τα τέλη του 17ου αιώνα και εντεύθεν[36]. Πράγματι, η βαριά πρισματική μορφή με τα ελάχιστα παράθυρα και τις αποτμήσεις της στέγης διαφέρει τελείως από τους ελαφρότερους αστικούς ναούς του τύπου της βασιλικής[37], που δείχνουν σαφείς επιρροές από την Δύση και απαντούν σε πολλές από τις πόλεις του υποδουλωμένου ακόμα τμήματος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας[38]. Προφανώς το δυσπρόσιτο της περιοχής κρατούσε σε σχετική απομόνωση τον πληθυσμό και δεν επέτρεπε στα νέα ρεύματα να φθάσουν εγκαίρως εδώ. Έτσι λοιπόν ο ναός μπορεί να θεωρηθεί ένα ακόμα παράδειγμα, ίσως το πιο όψιμο, της φθίνουσας πλέον παράδοσης των «αγροτικών» ναών που αλληλοεπηρεάζονται από τις τοπικές παραδόσεις και όχι από τις τρέχουσες τάσεις, ακόμα και των άλλων περιοχών της υπό οθωμανική κυριαρχία Ελλάδος.

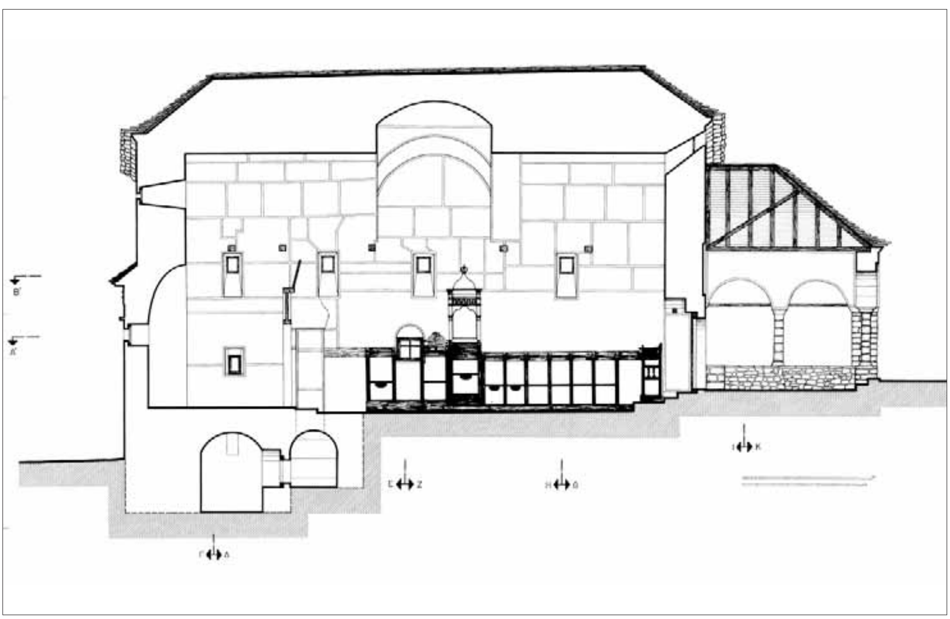
36. Χ. Μπούρας, Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την Τουρκοκρατία και ο Πατριάρχης Καλλίνικος, *Εκκλησίες* Ι, Αθήνα 1979, 159-168.

37. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, Νεωτεριστικά στοιχεία στις τρίκλιτες βασιλικές του 19ου αιώνα στον ελλαδικό χώρο, στο: *Α Επιστημονικό Συνέδριο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 197.

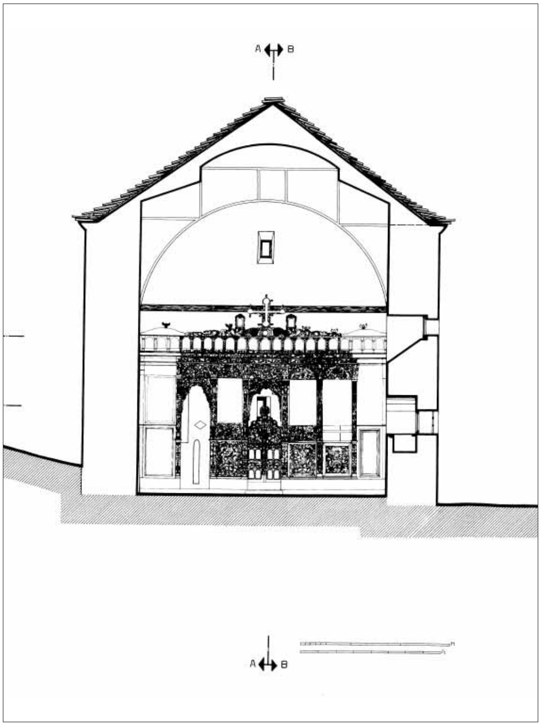
38. Η ίδια προσκόλληση στην παράδοση παρατηρείται και στην ζωγραφική του ναού που θεωρείται φυσική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης (βλ. Γ. Καλογερούδης, Κ. Τσόδουλος, Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Ναού του Αγίου Γεωργίου Μυρόφυλλου Τρικάλων, *Τρικαλινά* 35 (2015), 298).



Εικ.1 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836).
α. Κάτοψη. β. Κρύπτη (Σ. Βογιατζής, 1999).



Εικ.2 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836).
Κατά μήκος τομή (Σ. Βογιατζής, 1999).



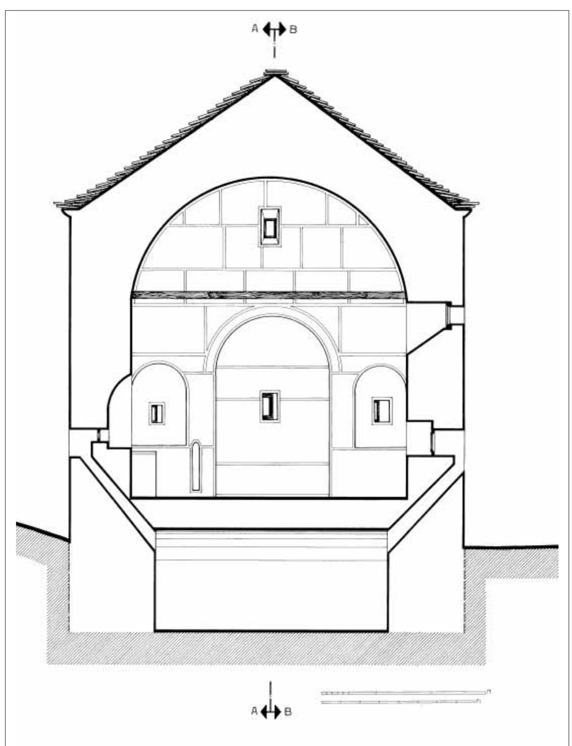
Εικ.3 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836). Κατά πλάτος τομή στη θέση της εγκάρσιας καμάρας (Σ. Βογιατζής, 1999).



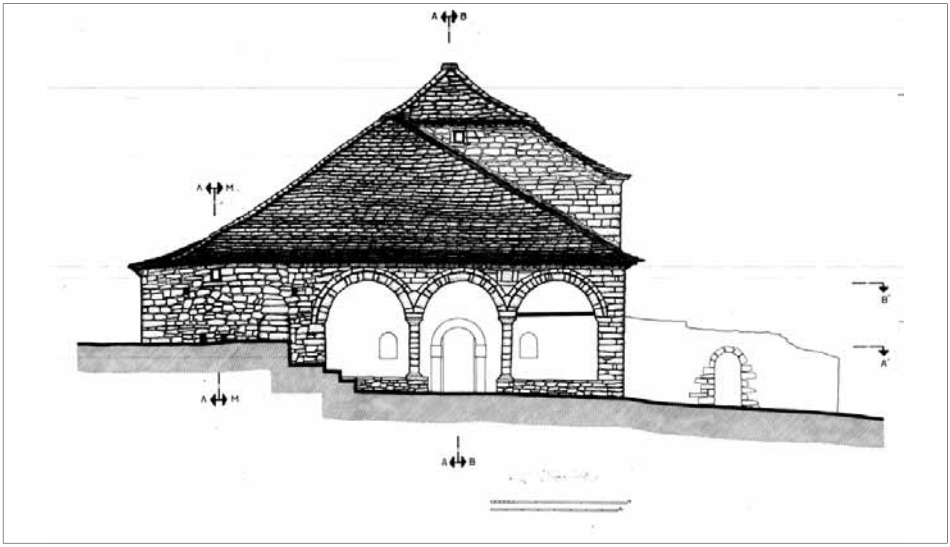
Εικ.4 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836). Άποψη της εγκάρσιας καμάρας (Σ. Βογιατζής, 1999).



Εικ.5 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836).
Η κτητορική επιγραφή της αγιογράφησης (Σ. Βογιατζής, 1999).



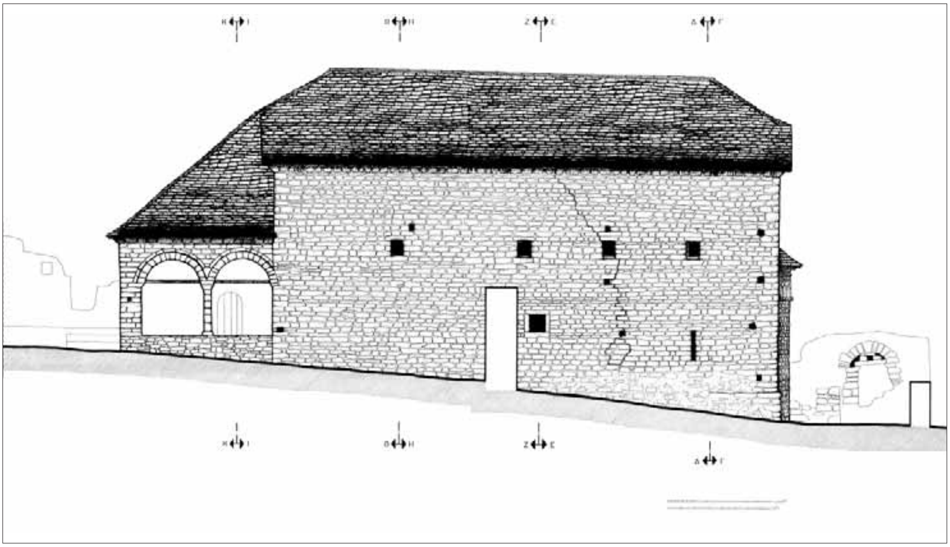
Εικ.6 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836). Κατά πλάτος τομή στη θέση του ιερού (Σ. Βογιατζής, 1999).



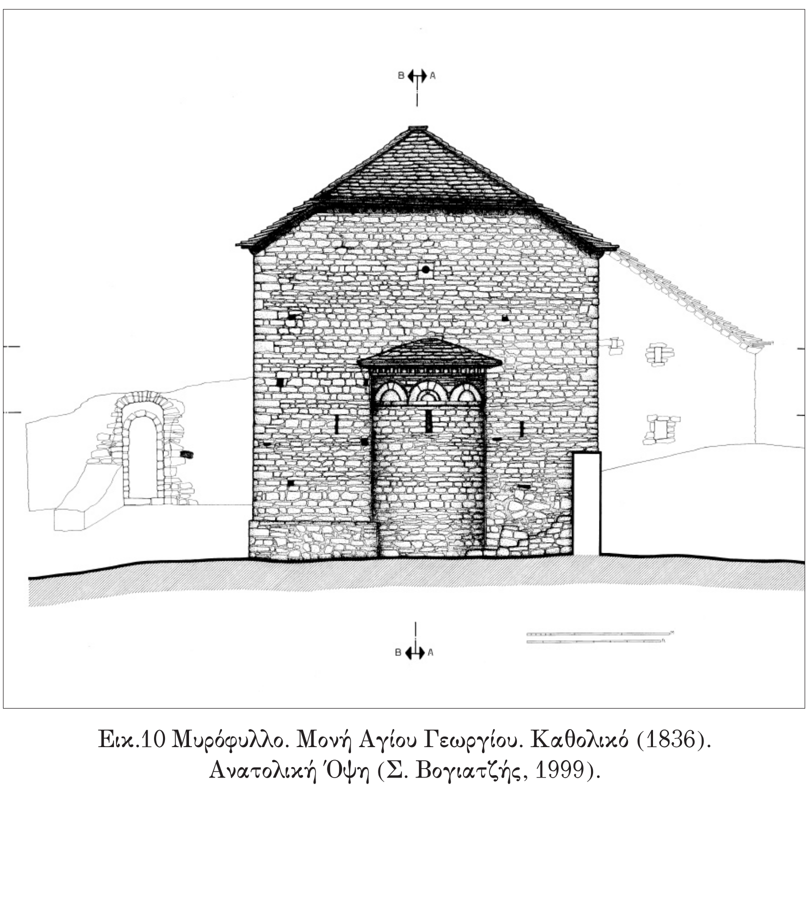
Εικ.7 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836).
Δυτική Όψη (Σ. Βογιατζής, 1999).



Εικ.8 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836).
Άποψη από τα δυτικά (Σ. Βογιατζής, 1999).



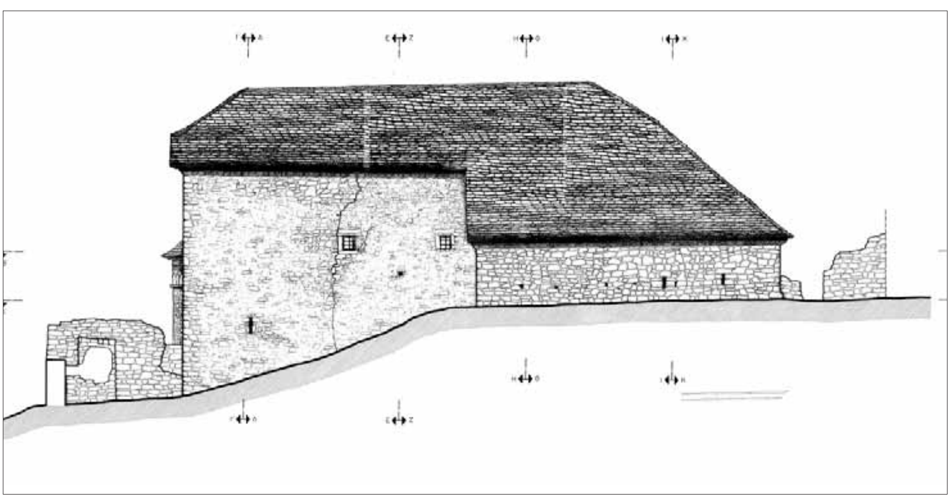
Εικ.9 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836).
Νότια Όψη (Σ. Βογιατζής, 1999).



Εικ.10 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836).
Ανατολική Όψη (Σ. Βογιατζής, 1999).



Εικ.11 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836). Άποψη από τα νοτιοανατολικά (Σ. Βογιατζής, 1999).



Εικ.12 Μυρόφυλλο. Μονή Αγίου Γεωργίου. Καθολικό (1836).
Βόρεια Όψη (Σ. Βογιατζής, 1999).

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη - Μαρία Δανιήλ

Ο FRANÇOIS LOUIS FLORIMOND BOULANGER. Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ, Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, ΤΟ ΓΝΩΣΤΟ ΚΑΙ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΤΗ ΝΑΟΔΟΜΙΑ

Αμέσως μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους το 1828, ένας αριθμός από νέους, κυρίως αρχιτέκτονες και αρχαιολόγους, έρχονται στην Ελλάδα να γνωρίσουν από κοντά τη μαγική χώρα των αρχαίων Ελλήνων, την κλασική Ελλάδα, τη χώρα που έφερε τον πολιτισμό στη Δύση, που γέννησε το διαφωτισμό στη νεώτερη Ευρώπη. Η νέα Ελλάδα φαντάζει στους νεώτερους Ευρωπαίους σαν μια ευκαιρία για να δημιουργήσουν, να αναδειχθούν. Κάτι σαν αποικία, σαν χώρα του Τρίτου, θα λέγαμε σήμερα, Κόσμου. Μια χώρα πρόκληση.

Ανάμεσα στους πρώτους που έρχονται στην Αθήνα, συγκαταλέγεται και ο Γάλλος François Louis Florimond Boulanger, που φθάνει στην Ελλάδα το 1845. Γεννημένος στο Douai της Γαλλίας στις 26 Νοεμβρίου του 1807, γιός εκπαιδευτικού, σπουδάζει στη Σχολή des Beaux Arts στο Παρίσι αρχιτεκτονική. Το 1836 αποσπά το πρώτο βραβείο σε σπουδαστικό διαγωνισμό με το σχέδιό του «Μέγαρο εκθέσεων τέχνης και βιομηχανίας». Χάρη σε αυτό κερδίζει μια υποτροφία για τη Σχολή της Ρώμης και εγκαθίσταται στη βίλα Medici από το τέλος του 1836 και μέχρι το 1842. Στη Ρώμη, ως σπουδαστής πάντα, πραγματοποιεί σχέδια αποτυπώσεων, ανασκαφών και αποκαταστάσεων αρχαίων μνημείων[1].

Ταυτόχρονα, έρχεται σε επαφή με τις θεωρίες του σοσιαλιστή φιλοσόφου Charles Fourier (1773-1837), οι οποίες τον συναρπάζουν, και αρχίζει να παραμελεί τις σπουδές του. Ο νεαρός, πολλά υποσχόμενος, σπουδαστής των ετών 1836-1840, ο «παθιασμένος αρχαιολόγος», δεν στέλνει καμία μελέτη τον τέταρτο χρόνο των σπουδών του (1841).

Το 1842 αναλαμβάνει να μελετήσει τις θέρμες του Διοκλητιανού και το τριγωνικό Forum του θεάτρου της Πομπηίας[2]. Η κρίση της Ακαδημίας των Beaux Arts για τα έργα αυτά είναι ιδιαίτερα αυστηρή για το νεαρό σπουδαστή και του

1. R. Hanoune, «De Douai à Rome et Athènes: un architecte oublié, Florimond Boulanger (1807-1875)», *Revue du Nord*, n°241, avril-juin 1979, 427-428.

2. Αρχείο σχεδίων F.L.F. Boulanger, Γαλλία.

διακόπτει την υποτροφία. Κατά τον άγνωστο[3] βιογράφο του, στον πρόλογο του βιβλίου του Boulanger, «Ambelakia ou les Associations et les municipalities Helleniques», που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1875[4], ο Boulanger την περίοδο αυτή είχε αφοσιωθεί με πάθος στη μελέτη και εφαρμογή της θεωρίας του Fourier[5], που πρότεινε αγροτική κοινωνική οργάνωση σε αυτόνομες κοινότητες κοινοκτημοσύνης, τα φαλανστήρια, στα οποία θα ζούσαν και θα εργάζονταν όλοι σύμφωνα με τις φυσικές τάσεις του κάθε μέλους.

Ο κύριος Boulanger, γράφει ο βιογράφος του, ήταν από τους πιο ένθερμους ζηλωτές αυτής της θεωρίας. Μια θεωρία που μπορούσε να εφαρμοστεί, κατά τον Boulanger, σε κάθε πολίτευμα, Μοναρχία ή Δημοκρατία: *Η αληθινή κοινωνική επιστήμη επιθυμεί τη σύμπνοια και τη συνένωση όλων των στοιχείων της κοινωνίας: Θρησκείας, οικογένειας, ιδιοκτησίας, κεφάλαιου* κλπ.

Χωρίς υποτροφία, δεν είναι δυνατόν ο Boulanger να παραμείνει στη Ρώμη. Φεύγει για την Αθήνα το 1845, με αποστολή του κόμη du Chastel, υπουργού των Εσωτερικών του Louis-Philippe και επίσης οπαδού του Fourier, για να αποτυπώσει τα αρχαία μνημεία[6]. Στην Αθήνα θα παραμείνει για τριάντα περίπου χρόνια. Το νεοσύστατο ελληνικό κράτος τον κάνει να ονειρεύεται ότι στη νέα αυτή χώρα θα μπορέσει να εφαρμόσει τις πολιτικο-κοινωνικές του ιδέες. Κάποιοι, άλλωστε, από τους συνυποτρόφους του στη Villa Medici, που έχουν ήδη εγκατασταθεί στην Αθήνα και εργάζονται στα πλαίσια της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής, τον βοηθούν στην εδώ εγκατάστασή του. Μέσω των φίλων του, πρέπει να ανέλαβε και τα πρώτα έργα στο πλαίσιο των αναστηλωτικών εργασιών της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής[7].

Είτε, λοιπόν, διότι οι αρχαιολογικές έρευνες δεν τον ενδιαφέρουν ουσιαστικά, είτε διότι δεν του προσφέρουν τα προς το ζην, ο Boulanger αρχίζει να εργάζεται ως ελεύθερος επαγγελματίας, μόνος του ή σε συνεργασία με άλλους αρχιτέ-

3. Κάποιοι τον ταυτίζουν με τον C. Pellarin, ο οποίος ασχολήθηκε και με τον Fourier. C. Pellarin, *The Life of Charles Fourier*, New York, 1846.

4. F. Boulanger, *Ambélakia ou les associations des municipalités helléniques avec documents confirmatifs,* Paris, Librairie de Guillemin, 1875.

5. Ο Charles Fourier (1773-1837) υπήρξε φιλόσοφος, που ανέπτυξε μια μορφή ουτοπικού σοσιαλισμού. Πίστευε ότι τα ένστικτα του ανθρώπου, σωστά διοχετευμένα, θα οδηγούσαν στην κοινωνική αρμονία. Η κοινωνική οργάνωση που πρότεινε ήταν κυρίως αγροτική και βασιζόταν σε μία οικονομική ομάδα ανθρώπων, οι οποίοι θα ζούσαν και θα εργάζονταν σε φαλανστήρια (αυτόνομες κοινότητες κοινοκτημοσύνης), σύμφωνα με τις φυσικές τάσεις του κάθε μέλους. Η θεωρία του εφαρμόστηκε αρκετά εκτεταμένα στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ch. Fourier, *Design for Utopia: Selected Writings*. Studies in the Libertarian and Utopian Tradition. New York: Schocken, 1971.

6. www.univ-lille3.fr/culture/collections-patrimoniales/art-et-culture/collection-florimond-boulanger/

7. Στο αρχείο Boulanger στη Γαλλία, υπάρχουν πολλά σχέδια του αρχιτέκτονα που αφορούν σε αποτυπώσεις του Παρθενώνα, του Ερεχθείου, του ναού της Απτέρου Νίκης και του Θησείου.

κτονες. Το πρώτο έργο που αναλαμβάνει είναι οι εργασίες αποκατάστασης του βυζαντινού ναού της Σώτειρας Λυκοδήμου, σε συνεργασία με τον στρατιωτικό μηχανικό Τηλέμαχο Βλασσόπουλο. Κυρίως ασχολείται με θέματα εσωτερικής διαμόρφωσης του ναού[8]. Για την εργασία του αυτή, η Ρωσία θα του απονείμει το μετάλλιο του ιππότη του St. Stanislas[9].

Στο διάστημα αυτό, έρχεται σε επαφή με τη Βασίλισσα Αμαλία, όταν το 1855 προτείνει νέα σχέδια για την καθολική εκκλησία (1855), στη βάση της θεμελίωσης του σχεδίου Klenze, τα οποία τελικά δεν εγκρίθηκαν από τον καθολικό επίσκοπο Σύρου. Μαζί με τον Θεόφιλο Χάνσεν, θα ασχοληθεί επίσης, και με την αποκατάσταση του μνημείου του Λυσικράτους, την περίοδο 1866-67[10], και την απομάκρυνση των καταλοίπων της μονής Καπουτσίνων γύρω από αυτό (1878), όπως και με την επισκευή της καθολικής εκκλησίας του Αγίου Λουκά στον συνοικισμό του Ηρακλείου[11]. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η συμβολή του Boulanger και στην αποπεράτωση του Μητροπολιτικού ναού των Αθηνών, που θεμελιώθηκε σε σχέδια του Χρ. Χάνσεν το 1842.

Η σχέση του με τα Ανάκτορα του ανοίγει τον δρόμο για μια σειρά από αρχιτεκτονικές εργασίες ως ελεύθερος επαγγελματίας, ενώ από το 1858 προσλαμβάνεται επί δημαρχίας Γ. Σκούφου, ως δημοτικός αρχιτέκτων με μισθό 500 δρχ/μήνα, σε αντικατάσταση του Γερ. Μεταξά, που προβιβάστηκε σε Διευθυντή του Μηχανικού Αττικοβοιωτίας, και σε εφαρμογή του διατάγματος του 1858 περί δημοτικών έργων, με το οποίο καθιερώθηκαν οι δημοτικοί αρχιτέκτονες[12].

Ως δημοτικός αρχιτέκτων αναλαμβάνει ένα σημαντικό αριθμό έργων, μεταξύ των οποίων την επέκταση του ιερού ναού του Αγίου Λαζάρου και το πρώτο Οστεοφυλάκειο του Α΄ Κοιμητηρίου της Αθήνας, την Αγορά του Ψυρρή, την επέκταση του Δημοτικού-Πολιτικού Νοσοκομείου στην οδό Ακαδημίας, το επιτύμβιο μνημείο του Λενορμάν (Εικ.1), τη δημοτική βρύση του Ψυρρή κ.ά.

Θα προτείνει, επίσης, νέα σχέδια για την καθολική εκκλησία (1855), στη βάση της θεμελίωσης του σχεδίου Klenze, τα οποία τελικά δεν εγκρίθηκαν από τον καθολικό επίσκοπο Σύρου. Η επιστασία του έργου ανατέθηκε στον Λ. Καυταντζόγλου[13]. Η πρότασή του, εξάλλου, για την ανέγερση του Εθνικού Αρχαι-

8. Εφημ. *Αιών*, αρ. φύλ. 1557, 12.09.1857: 4.

9. www.univ-lille3.fr/culture/collections-patrimoniales/art-et-culture/collection-florimond-boulanger/

10. H. Kienast, *Αθηναϊκός Κλασικισμός*, «Η Νεοκλασική Αρχιτεκτονική στην Αθήνα και τα πρότυπά της» Αθήνα 1996, 52. Μπίρης, 1996, 188, Ε.-Α. Χλέπα, *Βυζαντινά μνημεία στην Ελλάδα (1833-1939)*, Διδακτορική Διατριβή ΕΜΠ, 2008, 68.

11. ΓΑΚ, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ7.

12. Μ. Δανιήλ, *Το έργο της αρχιτεκτονικής υπηρεσίας του Δ. Αθηναίων κατά την περίοδο 1835-1912*, Διδακτορική διατριβή ΕΜΠ, Αθήνα 2017, 166.

13. Μπίρης, ^{3}1996, 144.

ολογικού Μουσείου, που κατατέθηκε στο πλαίσιο διεθνούς αρχιτεκτονικού διαγωνισμού (1858), δεν προκρίθηκε, όπως καμιά άλλη άλλωστε. Θα ασχοληθεί επίσης, μαζί με τον Θεόφιλο Χάνσεν, και με την αποκατάσταση του μνημείου του Λυσικράτους, την περίοδο 1866-67[14], και την απομάκρυνση των καταλοίπων της μονής Καπουτσίνων γύρω από αυτό (1878), όπως και με την επισκευή της καθολικής εκκλησίας του Αγίου Λουκά στον συνοικισμό του Ηρακλείου[15]. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η συμβολή του Boulanger και στην αποπεράτωση του Μητροπολιτικού ναού των Αθηνών, που θεμελιώθηκε σε σχέδια του Χρ. Χάνσεν το 1842.

Ο Boulanger όμως αρχιτεκτονεί ουσιαστικά για να καλύψει τις βιοποριστικές του ανάγκες. Ήδη από την εποχή της Ρώμης, ο σκοπός και το πάθος του είναι να δώσει ζωή και υπόσταση στις θεωρίες του Fourier. Στο έργο του « Σχέδιο αλληλεγγύης μεταξύ των οπαδών του Fourier και της προσεχούς πραγματοποίησης κανονιστικού δοκιμίου για ένα συνεταιρισμό των αμέσων ενδιαφερόντων τους», που εκδίδεται στο Παρίσι το 1872, προτείνει την αγορά μιας αγροτικής έκτασης 1500 ha κοντά στο Παρίσι, ταυτόχρονα αυτοδιοικούμενης και διευθυνόμενης από έναν αγρονόμο[16]. Ένα παρόμοιο αγρόκτημα με αυτό που προσπαθεί άλλωστε να δημιουργήσει από το 1850 και στα περίχωρα των Αθηνών στο Ίλιον, στο κτήμα της Βασίλισσας Αμαλίας, στην Επτάλοφο. Ένα πεδίο εργασίας του Fourierism. Για τον σκοπό αυτό διαθέτει όλες του τις οικονομίες. Δύο χρόνια αργότερα, το 1874, φεύγει από την Ελλάδα για να πραγματοποιήσει το σκοπό του. Δυστυχώς ο θάνατος θα τον προλάβει. Πεθαίνει στο Παρίσι στις 11 Απριλίου του 1875, χωρίς να προφτάσει να πραγματοποιήσει το όνειρό του.

Ο Boulanger και η προσφορά του στην αθηναϊκή ναοδομία

Όπως φάνηκε από τα στοιχεία που ήδη παραθέσαμε για τη ζωή του F. L. F. Boulanger, η αρχιτεκτονική του οικοδομική δραστηριότητα ήταν πολύ μικρή. Είχε ασχοληθεί κυρίως με τον σχεδιασμό κτηρίων που δεν πραγματοποιήθηκαν, με αποτυπώσεις μνημείων και μελέτες αποκατάστασης και αναστήλωσης. Παρ' όλη όμως τη μικρή του εμπειρία, η έλλειψη αρχιτεκτόνων στην Ελλάδα ήταν τέτοια, που γρήγορα εμπλέκεται στην αρχιτεκτονική ζωή της πόλης.

Στο πρώτο έργο στο οποίο συμμετέχει, αμέσως σχεδόν μετά την εγκατάστα-

---

14. H. Kienast, *Αθηναϊκός Κλασικισμός*, «Η Νεοκλασική Αρχιτεκτονική στην Αθήνα και τα πρότυπά της» Αθήνα 1996, 52. Μπίρης ^{3}1996,188, Ε.-Α. Χλέπα, *Βυζαντινά μνημεία στην Ελλάδα (1833-1939)*, Διδακτορική Διατριβή ΕΜΠ, 2008, 68.

15. ΓΑΚ, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ7.

16. B. Desmars, Boulanger,(Francois Louis) Florimond, http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article479

σή του στη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή της Αθήνας, είναι η εκτεταμένη ανακατασκευή της Σώτειρας Λυκοδήμου, η οποία είχε υποστεί μεγάλες καταστροφές κατά την Επανάσταση. Κτισμένη τον 11ο αιώνα, είναι η μεγαλύτερη βυζαντινή εκκλησία των Αθηνών. Μετόχι του διαλυμένου μοναστηριού της Καισαριανής, παραχωρήθηκε το 1847, όπως είναι γνωστό, με Β. Διάταγμα στη ρώσικη παροικία της πόλης[17].

Αναλυτική μελέτη του ναού παρουσιάζει ο αείμνηστος Χ. Μπούρας στο βιβλίο του «Βυζαντινή Αθήνα»[18]. Η μελέτη αυτή αναφέρεται στις επεμβάσεις επισκευής του μνημείου, από τον στρατιωτικό μηχανικό Τηλέμαχο Βλασσόπουλο[19], κάτω από την επιστημονική παρακολούθηση του ρώσου Αρχιμανδρίτη Αντωνίνου. Πάντα κατά τον Χ. Μπούρα, σύμφωνα με τα κριτήρια και τα μέσα της εποχής, αμφισβητήθηκε τότε η αυθεντικότητα της Σώτειρας ως βυζαντινού μνημείου, γεγονός που απέτρεψε τη μεθοδική επιστημονική μελέτη της.

Είχαμε την τύχη να εντοπίσουμε στο αρχείο του Boulanger, που εναπόκειται στην Γαλλία, σειρά σχεδίων που αφορούν στη Σώτειρα Λυκοδήμου, την περίοδο ακριβώς της συνεργασίας του με τον Τ. Βλασσόπουλο. Από αυτά, μόνο ένα φέρει τον τίτλο «Αθήνα, εκκλησία της Σωτείρας Λυκοδήμου, κάτοψη του α΄ επιπέδου (ισογείου), με πλακόστρωση». Αν και δεν αναφέρεται, πρόκειται για πρόταση αποκατάστασης του ναού. Οπωσδήποτε, πάντως, εκτός από ελάχιστες μικρές διαφορές, πλησιάζει κατά πολύ την αναπαράσταση της αρχικής μορφής του ναού, σύμφωνα με τον Χ. Μπούρα. Μια σειρά σχεδίων όμως, αν και αναφέρονται με τον γενικό τίτλο Μητρόπολη ή Καθεδρικός ναός της Αθήνας, αφο-

17. Με την έκδοση δύο Β. Διαταγμάτων, «περί των Ιερών Ναών των διαλυμένων μοναστηρίων» (ΒΔ 24-4-1835, ΦΕΚ 15/11-5-1835) και «περί των εκκλησιαστικών κτημάτων» (ΒΔ 20-5-1836, ΦΕΚ 22/27-5-1836), ανατέθηκαν στους δήμους οι ναοί των διαλυθέντων μονών και η περιουσία των ενοριακών ερειπωμένων ναών, ενώ στο Κράτος παρέμεινε η περιουσία των διαλυθέντων μονών. Εξαίρεση αποτέλεσε η Σώτειρα Λυκοδήμου, το μετόχι του διαλυμένου μοναστηριού της Καισαριανής, που παραχωρήθηκε το 1847 με Β. Διάταγμα της 7-3-1847 στη Ρωσική πρεσβεία. Δανιήλ, 2017, 436. Παλαιότερα είχε παραχωρηθεί στη Ρωσική Εκκλησία ο ναός της Σωτήρας του Κοττάκη, Α. Παπαγεωργίου-Βενετάς, *Αθήνα, Δοκιμές και θεωρήσεις*, Αθήνα 1996,77.

18. Χ. Μπούρας *Βυζαντινή Αθήνα*, εκδ. Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2010, 232-240.

19. Ο Τηλέμαχος Βλασσόπουλος, με καταγωγή από την Ήπειρο, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα τα πρώτα χρόνια της ανακήρυξής της ως πρωτεύουσας του Ελληνικού κράτους. Ασχολήθηκε μεταξύ άλλων την περίοδο 1850-1855 με την αναστήλωση της Ρώσικης εκκλησίας (Σώτειρα Λυκοδήμου 1850-1855), σε συνεργασία με τον Γάλλο αρχιτέκτονα F. Boulanger, σε κτηριολογικό πρόγραμμα του Ρώσου αρχιτέκτονα Ι. Στρομ, καθώς και με την κατασκευή του ανεξάρτητου κωδωνοστασίου του ναού. Σημαντικό έργο του υπήρξε η γέφυρα του Ιλισού (1852), Ν. Θανόπουλος, *Τα Αθηναϊκά μνημειακά κτήρια του 19ου αι. και των αρχών του 20ου αι., με διερεύνηση της κατασκευαστικής και στατικής μεθοδολογίας (1834-1916)*. Διδακτορική διατριβή ΕΜΠ, 2004, τ. Γ2, 379. Επίσης ενεργοποιήθηκε σχετικά με τα αρχαία υδραγωγεία των Αθηνών (1859). Ψηφιοθήκη ΑΠΘ, http://digital.lib.auth.gr/record/86402

ρούν επίσης χωρίς καμιά αμφιβολία στον ναό της Σώτειρας Λυκοδήμου. Την κάτοψη (Εικ.2) συνοδεύουν ένα θαυμάσιο προοπτικό (Εικ.3), δυο σχέδια τομών (Εικ.4), σχέδιο λεπτομέρειας της θύρας του αγίου βήματος και του διακονικού (εικονοστάσιο), καθώς και μια σειρά σχεδίων διακοσμητικών λεπτομερειών (Εικ.5). Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα δυο σχέδια, μιας τομής στον θόλο και μιας κατά μήκος τομής στη θέση του κλιμακοστασίου που οδηγεί στο υπερώο και βρίσκεται στον πρόναο του αριστερού κλίτους του ναού. Τα σχέδια, που εφαρμόστηκαν επακριβώς, παρουσιάζουν ολική τοιχογράφηση του ναού σε συγκεκριμένες κορνιζωμένες επιφάνειες, οργανωμένες σε ενότητες. Αξιοσημείωτα είναι επίσης δύο φύλλα, σημειώσεων θα λέγαμε, ενδεικτικών για την αγιογράφηση του ναού. Η αγιογράφηση υλοποιήθηκε από τον Λουδοβίκο Θείρσιο (Thiersch)[20].

Αναμφισβήτητα, η μελέτη των σχεδίων που αφορούν στον Ιερό Ναό της Σώτειρας Λυκοδήμου βρίσκεται ακόμη σε αρχικό στάδιο. Η σημερινή παρουσίασή τους, αποτελεί μια πρόδρομη ανακοίνωση μιας μεγαλύτερης μελέτης για ολόκληρο το έργο του Boulanger, που συνεχίζεται.

Το δεύτερο εκκλησιαστικό έργο, με το οποίο θα ασχοληθεί ο Boulanger, είναι πολύ μικρότερης κλίμακας και σημασίας. Πρόκειται για τον μικρό κοιμητηριακό ναό του Αγίου Λαζάρου στο Α΄ Κοιμητήριο της Αθήνας. Ο ναός κατασκευάστηκε το 1840, σε σχέδια του αρχιτέκτονα του Δήμου F. Stauffert, ως μικρή μονόχωρη βασιλική. Ως πρότυπο είναι πιθανόν να χρησίμευσαν οι μονόκλιτες βασιλικές της τουρκοκρατούμενης Αθήνας, τύπος που μετ' επιμονής εφαρμόστηκε σε όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, όπως παρατηρεί ο Ι. Τραυλός[21].

Είναι, λοιπόν, πιθανόν ο τύπος αυτός να κρίθηκε ως ο πιο κατάλληλος από τον Stauffert, αν και τελικά η πρόσοψη του Αγίου Λαζάρου δεν ακολουθεί πιστά τη μορφολογία τους. Πιθανόν όμως να υπέστη μεταγενέστερες αλλαγές από τον Boulanger, καθώς για πρώτη φορά εμφανίζεται ευρύς πυλώνας σε τοπογραφικό σχέδιο του 1896[22]. Το 1858 πάντως, επί δημαρχίας Σκούφου, ο Γάλλος αρχιτέκτονας σχεδιάζει εκατέρωθεν του ναού δυο χαμηλότερα πλευρικά διαμερίσματα, το ένα ως γραφείο ιερέα και φύλακα, και το άλλο ως νεκροθάλαμο. Πίσω ακριβώς από το Ιερό το ναού υπήρχε μικρό εξάγωνο οστεοφυλάκειο, έργο επίσης του Boulanger, κατεδαφισμένο σήμερα, για το οποίο δεν έχουν εντοπιστεί μέχρι στιγμής άλλα στοιχεία. Για τον καλλωπισμό του ναού ο Boulanger υπέβαλε επίσης σχέδιο οροφογραφίας, που όμως εκτελέστηκε απλουστευμένη (Εικ.6).

Το τρίτο, τέλος, και σημαντικότερο εκκλησιαστικό έργο του Boulanger είναι

20. Μπίρης, [3]1996, 143.

21. Ι. Τραυλός, *Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών*, Αθήνα [2]1993,186.

22. Σχέδιο Α΄ Κοιμητηρίου, Θεώρηση αρχ/να Α. Βλάχου,1896. Πηγή: Αρχείο ΕΛΙΑ.

η αποπεράτωση του καθεδρικού ναού της Πρωτεύουσας, της Μητρόπολης των Αθηνών. Όπως είναι γνωστό, η Μητρόπολη θεμελιώθηκε το 1842 σε σχέδια του Δανού αρχιτέκτονα Χρ. Χάνσεν[23]. Η αρχική μορφολόγηση του ναού, μια ρομαντική σύνθεση, ανάμειξη ρωμανικού και γοτθικού ρυθμού με αναγεννησιακά και βυζαντινά στοιχεία, απέσπασε αρνητικές κριτικές από τον αθηναϊκό τύπο, που ανάγκασαν τον Χάνσεν να επιφέρει κάποιες αλλαγές[24]. Ένα χρόνο περίπου αργότερα, και αφού το έργο είχε προχωρήσει μέχρι τη στάθμη των παραθύρων του ισογείου, οι εργασίες σταμάτησαν, καθώς τα χρήματα που είχαν συγκεντρωθεί από την εκποίηση των εκκλησιόπεδων και από τον έρανο για την ανέγερση του ναού του Σωτήρος, και που τελικά είχαν παραχωρηθεί από τον Όθωνα στον Δήμο Αθηναίων για την ανέγερση του καθεδρικού ναού της πόλης, εξαντλήθηκαν[25]. Καθώς το σχέδιο του ναού, όπως ήδη ειπώθηκε, είχε προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις και έπειτα από την αποχώρηση του Hansen, λόγω της απομάκρυνσης των ξένων δημόσιων υπαλλήλων στο πλαίσιο της μεταρρύθμισης της 3-9-1843[26], προκηρύχθηκε από το Υπ. Εσωτερικών[27] το 1846 νέος αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για την μετατροπή του ρυθμού του ναού σε *ελληνοβυζαντινό*. Τον διαγωνισμό κέρδισε ο Ηπειρώτης αρχιτέκτων Δημήτριος Ζέζος, που είχε ήδη ανεγείρει τον ναό της Ζωοδόχου Πηγής στη Νεάπολη και είχε αποσπάσει πολλά ικανοποιητικά σχόλια. Η επέμβαση όμως του Ζέζου δεν ικανοποιεί τους Αθηναίους, και η οικοδόμηση του ναού διακόπτεται και πάλι. Στον τύπο της εποχής δημοσιεύονται αρνητικά σχόλια[28], που προσπαθεί ο Ζέζος να ανα-

23. Σύγχυση επικρατεί για την ταυτότητα του αρχιτέκτονα. Αν και αρχικά αναφέρεται ο Theophil Hansen (Μπίρης, ^{3}1996, 132) και σχέδιο (ανυπόγραφο) του ναού υπάρχει στα κατάλοιπα του Th. Hansen στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης, νεώτερα στοιχεία αποδεικνύουν ότι το σχέδιο εκπονήθηκε από τον αδελφό του Christian Hansen, Α. Παπαγεωργίου-Βενετάς, *Πόλεις και μνημεία στην Ελλάδα του Όθωνος. Κριτική θεώρηση και σχολιασμός μιας μαρτυρίας του Friedrich Stauffert αρχιτέκτονος του Δήμου Αθηναίων κατά τα έτη 1835-1843*, Αθήναι 2010, 88. Α. Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *Χριστιανός Χάνσεν. Επιστολές και σχέδια από την Ελλάδα*, Αθήνα 1993,121.

24. Την τροποποίηση των σχεδίων απαίτησε και ο Δήμος Αθηναίων για τη μείωση του προϋπολογισμού του έργου από 350.000δρχ σε 200.000δρχ., ώστε να μπορέσει να ανταποκριθεί στις οικονομικές απαιτήσεις του έργου, αλλά και να επιταχυνθεί και η κατασκευή του. ΠΔΣ ΜΑ/11-2-1842, Δανιήλ, 2017, 464.

25. Το κόστος του έργου, 650.000 δρχ., υπερέβη κατά πολύ τον προϋπολογισμό και καλύφθηκε σε μεγάλο βαθμό από την εκποίηση των εκκλησιοπέδων, 80.000 δρχ. από το ταμείο του Δήμου και τα υπόλοιπα από εράνους, δωρεές και κληροδοτήματα. Σημαντική ήταν η συνεισφορά 20.000 δρχ. του ίδιου του βασιλιά Όθωνα και της οικογένειας Σίνα που ζούσε στη Βιέννη. Επίσης διατέθηκε το μισό ποσό των χρημάτων που είχε συγκεντρωθεί από τον έρανο για τον ναό του Σωτήρος, Δανιήλ, 2017, 470

26. Μπίρης, ^{3}1996, 81

27. Δανιήλ, 2017, 464

28. Εφημ. *Ελπίς* 1 Ιουνίου 1857. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, «Παρεμβάσεις τότε και τώρα στη

σκευάσει με απάντησή του δημοσιευμένη στην εφημερίδα *Ελπίς*, μετά από μία μόλις εβδομάδα[29].

Την ίδια χρονιά ο Ζέζος πεθαίνει και το έργο του αναλαμβάνει να συνεχίσει, σε ανάθεση και πάλι της δημαρχίας Γ. Σκούφου (1857-62), ως δημοτικός αρχιτέκτων πλέον, ο Boulanger. Ο τελευταίος τροποποίησε μερικώς την εξωτερική μορφή του ναού και διαμόρφωσε την εσωτερική διακόσμηση[30]. Στον Boulanger επίσης οφείλεται το τελικό επιστέγασμα των κωδωνοστασίων, το ύφος του τρούλου και η διαμόρφωση των όψεων του ναού με οριζόντιες ισοπαχείς λωρίδες στο επίχρισμα, βαμμένες εναλλάξ με ώχρα και γαιώδες χρώμα.

Στο αρχείο του Γάλλου αρχιτέκτονα υπάρχει σειρά σχεδίων που αφορούν στην Μητρόπολη Αθηνών. Τα περισσότερα αποτελούν μικρά σκίτσα μελέτης όψεων και τομών: αναζητήσεις, προσπάθειες διαμόρφωσης όψεων που να εντάσσονται στη βυζαντινή μορφολογία. Η τελική επιλογή του, μάλλον, τον αδικεί. Σε πολλά σκίτσα είναι εμφανής η επίδραση των ναοδομικών επιλογών του Λ. Καυταντζόγλου στον Άγιο Γεώργιο Καρύτση ή στην Αγία Ειρήνη, επίδραση όμως φαινομενική και όχι αφομοιωμένη. Στον κατάλογο συμπεριλαμβάνεται επίσης σχέδιο όψης, όπου ο αρχιτέκτων επιχειρεί να συνδυάσει βυζαντινά, νεοκλασικά και δυτικά (ρωμανικά κυρίως) στοιχεία. Θα αναζητήσει την διακόσμηση των όψεων με υψηλά αψιδώματα κατά τον βυζαντινό τρόπο και την αντικατάσταση των διπλών καμπαναριών με ένα ψηλότερο, συνδεδεμένο με το Ιερό.

Τελικά τα κωδωνοστάσια θα παραμείνουν στην αρχική τους θέση, σε χαμηλότερο ύψος, και θα στεγαστούν με δώμα, ένα άχαρο και βαρύ κατασκεύασμα (Εικ.7). Η τελική λύση, παρά τα ελαττώματά της, είναι σαφώς καλύτερη. Σε σύγκριση με την αρχική δυτικότροπη πρόταση του Hansen, παρότι η κλίμακα και οι αναλογίες της δεν είναι ιδανικές, προσπαθεί να εισάγει ένα νέο ύφος, περισσότερο προσαρμοσμένο στην ελληνική παράδοση[31]. Δεν γνωρίζουμε όμως αν αυτό οφείλεται στον Boulanger ή στον Π. Κάλκο, που ανέλαβε την επίβλεψη της εκτέλεσης και την αποπεράτωση του ναού. Ο Δήμος πάντως, μετά την ολοκλήρωση του έργου το 1862, θεώρησε ιδιαίτερα ικανοποιητικό το τελικό αποτέλεσμα και απηύθυνε συγχαρητήρια επιστολή στον αρχιτέκτονα Boulanger[32].

Στο αρχείο του Γάλλου αρχιτέκτονα περιλαμβάνεται επίσης σειρά σχεδίων διακόσμησης του ναού (Εικ.8), σχετιζόμενα προφανώς με τον διαγωνισμό για την κοσμηματογραφία του, σε *ελληνοβυζαντινό* ρυθμό, όπως προκηρύχθηκε το

Μητρόπολη», *εφημ. Καθημερινή,* 28-4-1996.

29. Εφημ. *Ελπίς* 8 Ιουνίου 1857. Καρδαμίτση-Αδάμη, ό.π.

30. Δημοτικός απολογισμός οικονομικού έτους 1858, Ιστορικό Αρχείο Δήμου Αθηναίων, Γ. Παρασκευόπουλος, *Οι Δήμαρχοι των Αθηνών,* Αθήνα 1907, 226. Δανιήλ, 2017, 464.

31. Μ. Μπίρης / Μ. Καρδαμίτση Αδάμη, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα,* Αθήνα 2001, 98.

32. Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Δ. Αθηναίων, ΠΔΣ 17/31-5-1862. Δανιήλ, 2017, 464.

1859 και ανέλαβε να εκτελέσει ο Σμυρναίος ζωγράφος Κων. Φανέλλης[33]. Στο ίδιο αρχείο υπάρχει επίσης και σχέδιο του συνθρόνου του Ιερού (Εικ.9).

Όπως προκύπτει από το σύνολο του έργου του, ο F. L. F. Boulanger, είτε από πεποίθηση είτε από αδυναμία, δεν μπόρεσε ποτέ να αφομοιώσει τον νεοκλασικισμό και ειδικότερα τον αθηναϊκό νεοκλασικισμό. Παρέμεινε πάντα αφοσιωμένος στα διδάγματα της Beaux Arts. Ακόμη κι όπου προσπαθεί να εντάξει στα έργα του κάποια στοιχεία νεοκλασικισμού, το αποτέλεσμα είναι μέτριο. Γι' αυτό εξ άλλου και όλα σχεδόν τα έργα του υπέστηκαν στη συνέχεια μετατροπές από άλλους αρχιτέκτονες (το Ζάππειο από τους Th. Hansen και E. Ziller, το Βουλευτήριο και η Μητρόπολη από τον Π. Κάλκο, κ.ά.).

Το μόνο έργο που παρέμεινε, όπως ακριβώς το σχεδίασε, είναι ο Πύργος της Βασιλίσσης (Εικ.10). Εδώ όμως η επιθυμία της παραγγελιοδόχου και του αρχιτέκτονα ταυτίστηκαν. Η Αμαλία επιθυμούσε ο πύργος της να θυμίζει την πατρίδα της, τη Γερμανία. Έτσι ο Boulanger σχεδίασε έναν πύργο σε γοτθικό ρυθμό, σύμφωνα με το υπόδειγμα του ανακτόρου του αδελφού του Όθωνα Μαξιμιλιανού στο Hochenschwangau[34]. Άλλωστε τόσο το πρώτο βασιλικό ζεύγος, όσο και ο Γάλλος αρχιτέκτονας, δεν είχαν αφομοιώσει τον κλασικισμό, που ουσιαστικά ήταν επιθυμία κι επιταγή του πατέρα του Όθωνα, Λουδοβίκου.

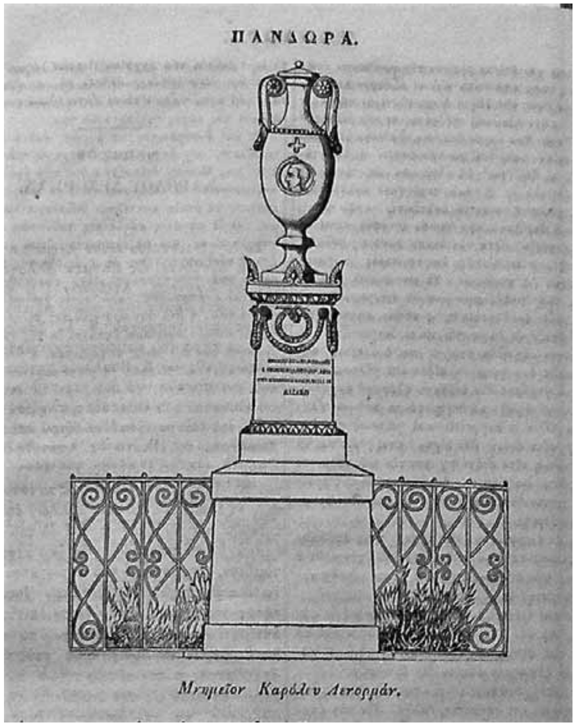
Η αρχιτεκτονική, όπως ήδη αναφέρθηκε, έπαψε από νωρίς να είναι ο κύριος στόχος του Boulanger, που είχε αφιερώσει τη ζωή του στο να πραγματοποιήσει τις θεωρίες του Fourier. Και αυτές προσπάθησε να υλοποιήσει τόσο στην Ελλάδα, όσο και στη Γαλλία.

Η έρευνα όμως συνεχίζεται. Τα νέα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας ελπίζουμε να μας δώσουν τη δυνατότητα να ολοκληρώσουμε σύντομα μια μονογραφία του πολυπράγμονα και εξαιρετικά ενδιαφέροντα αυτού ανθρώπου.

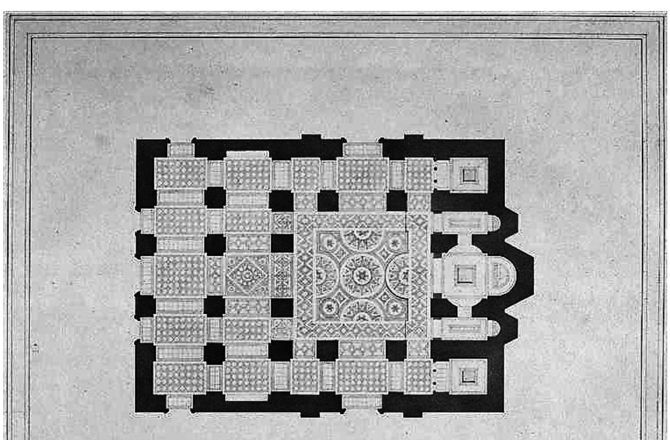
---

33. Μπίρης, ^{3}1996, 133. Η. Δροσινός, *Ο Μητροπολιτικός Ναός Αθηνών και οι Εφημέριοί του 1862-1942*, Αθήναι 1966, 21. Ν. Θανόπουλος, *Τα Αθηναϊκά μνημειακά κτήρια του 19^{ου} αι. και των αρχών του 20^{ου} αι.*, Αθήνα 2007, 186. Δανιήλ, 2017, 467.

34. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, *Ανάκτορα στην Ελλάδα*, Αθήνα, 2009, 105.



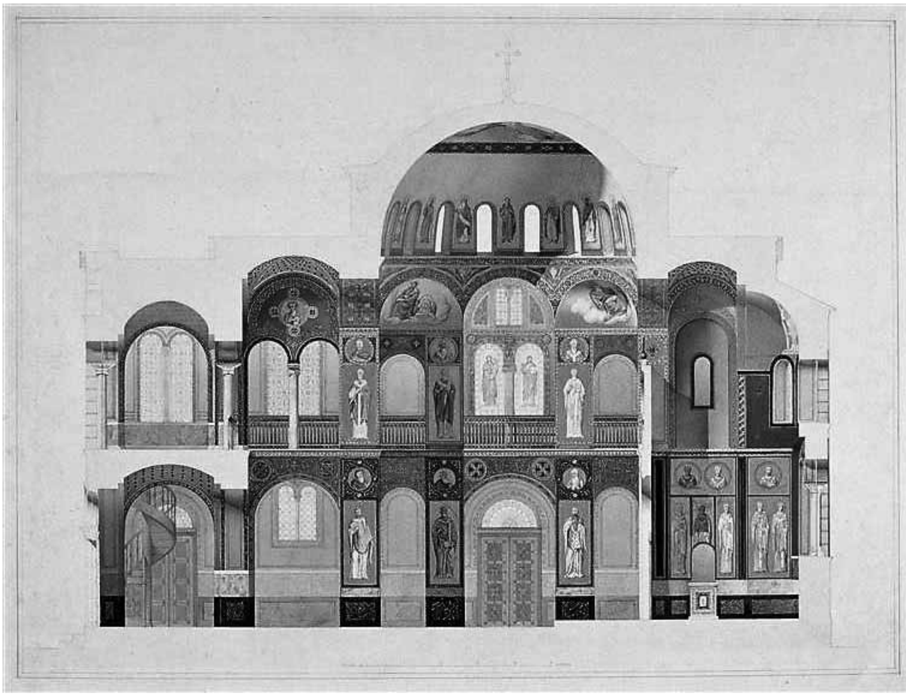
Εικ. 1. Μνημείο Καρόλου Λενορμάν, περ. Πανδώρα, τ.11, 1860.



Εικ. 2. Δαπεδόστρωση Ι. Ν. Σώτειρας Λυκοδήμου, 1853.



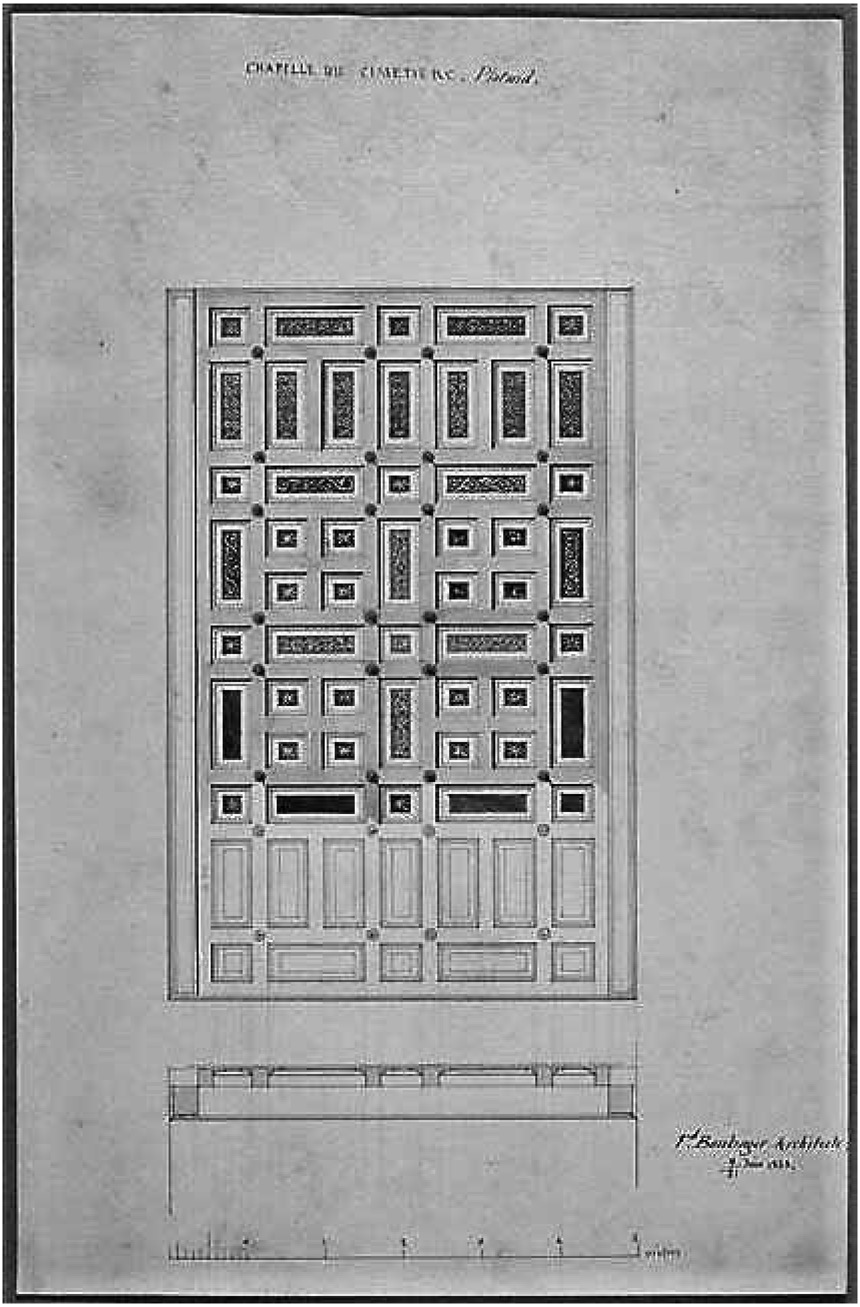
Εικ. 3. Εσωτερικό προοπτικό Ι. Ν. Σώτειρας Λυκοδήμου, 1853.



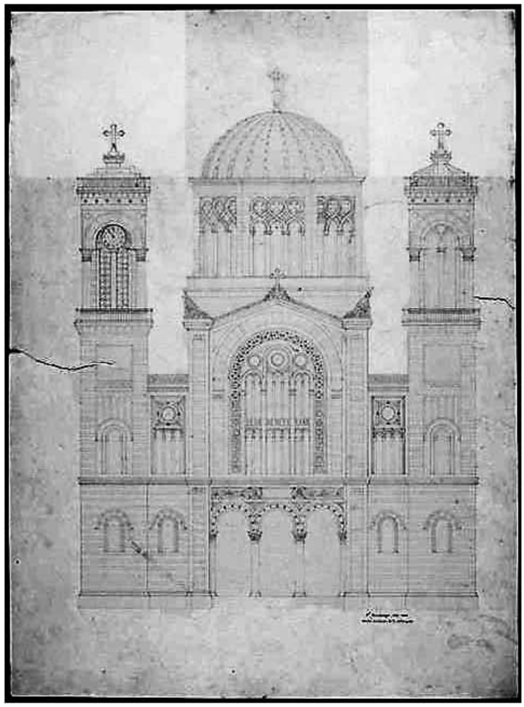
Εικ. 4. Τομή κατά μήκος Ι. Ν. Σώτειρας Λυκοδήμου, 1853.



Εικ. 5. Διακοσμητικό μοτίβο Ι. Ν. Σώτειρας Λυκοδήμου, 1853.



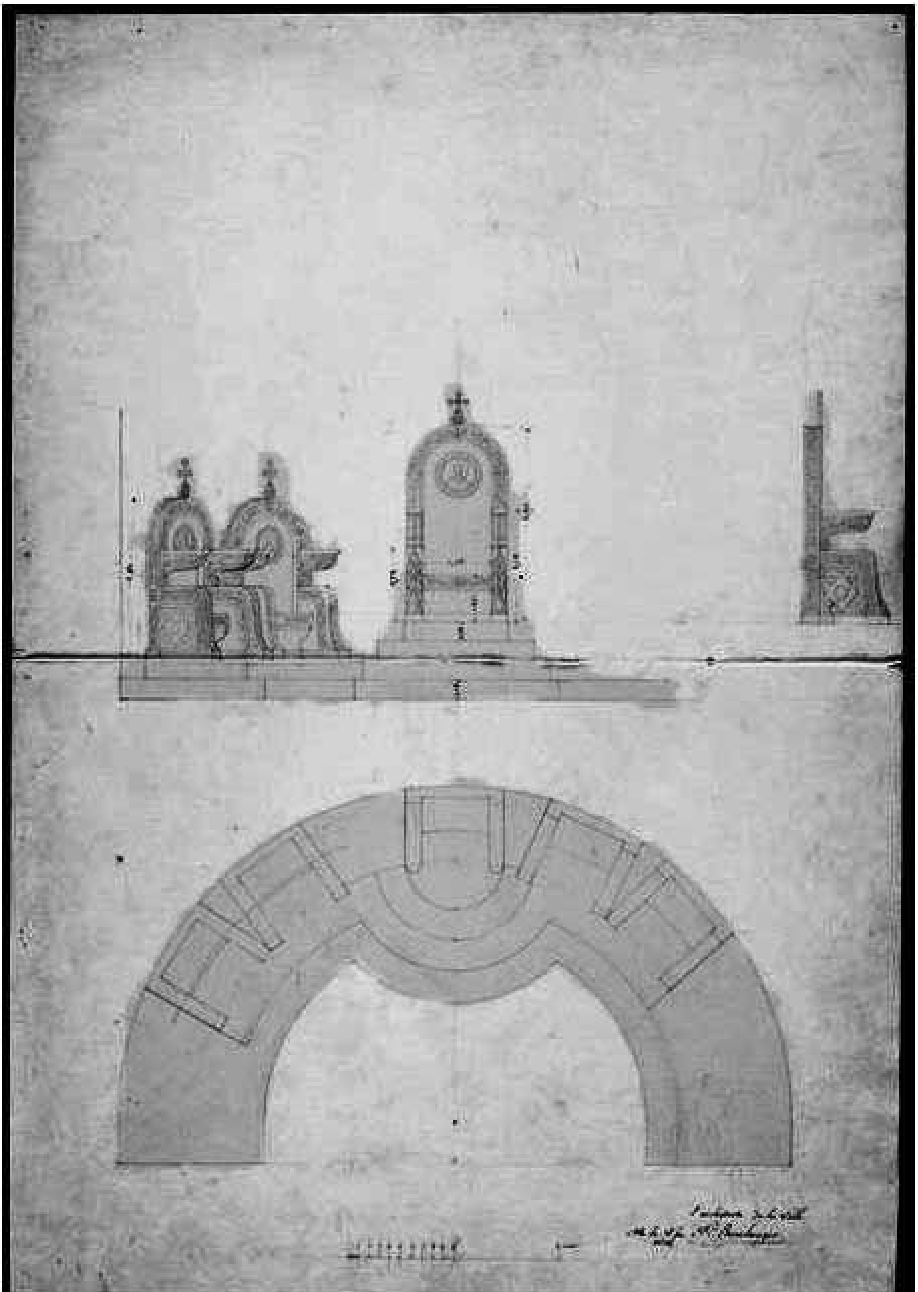
Εικ. 6. Σχέδιο οροφής Κοιμητηριακού ναού Αγίου Λαζάρου.



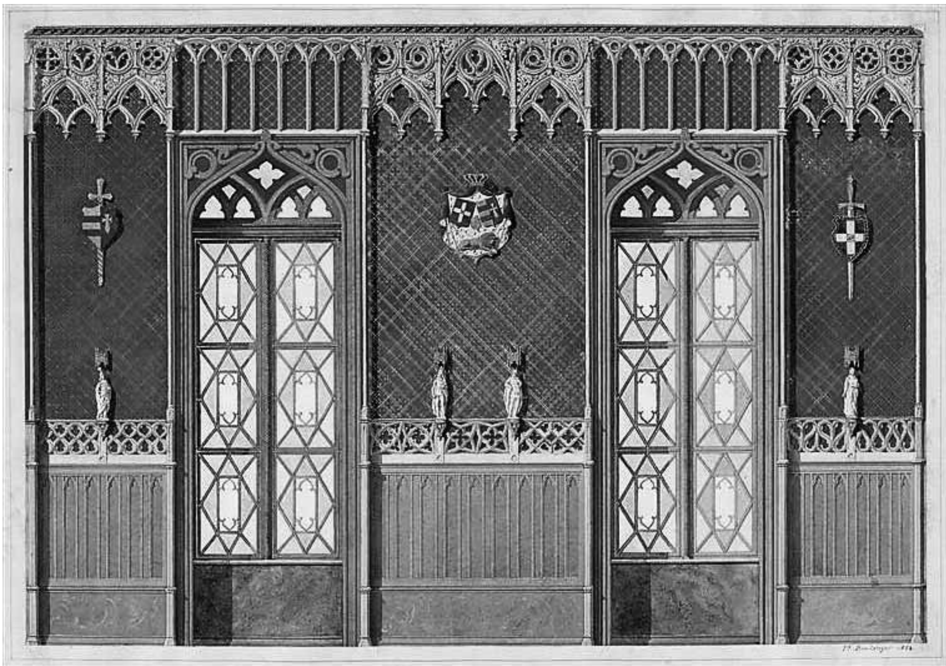
Εικ. 7. Σχεδιαστική απόδοση πρόσοψης Μητρόπολης, 1858.



Εικ. 8. Πρόταση μαρμάρινου γωνιακού ακρωτηρίου Μητρόπολης,1858.



Εικ. 9. Σχεδιαστική απόδοση σύνθρονου Μητρόπολης, 1858.



Εικ.10. Σχέδιο εσωτερικού διακόσμου Πύργου Βασιλίσσης, 1858.

Πέτρος Καψούδας - Βασίλης Μεσσής

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΚΑΛΥΒΙΑ ΤΡΙΚΑΛΩΝ. Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΚΑΙ Η ΣΥΝΑΦΕΙΑ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΕΙΔΟΥΣ ΕΓΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΤΡΙΚΛΙΤΗ ΘΟΛΟΣΚΕΠΗ ΤΡΟΥΛΛΑΙΑ ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΣΤΟΝ ΤΡΙΚΑΛΙΝΟ ΧΩΡΟ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Τα Μεγάλα Καλύβια[1], σε απόσταση οκτώ χιλιόμετρων νοτίως των Τρικάλων, είναι ένας από τους μεγάλους σε έκταση και πληθυσμό οικισμούς του τρικαλινού κάμπου. Η σύσταση του χωριού πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 19ου αιώνα από τον Αλή Πασά, με τη συγκέντρωση στον κεντρικό οικισμό των Καλυβίων όλων των διάσπαρτων στη γύρω περιοχή μικρών οικισμών[2].

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στο δυτικό τμήμα του χωριού[3]. Ο ναός, κτίσμα των αρχών του 19ου αιώνα, διατηρείτο σε καλή κατάσταση έως το 1954, όταν ο ισχυρός σεισμός[4] με επίκεντρο τους Σοφάδες Καρδίτσας προκάλεσε σημαντικές ζημιές στο κτίσμα. Οι ζημιές κρίθηκαν από τις τότε νομαρχιακές αρχές ως μη αντιμετωπίσιμες και προκρίθηκε ως λύση η διατήρηση μόνο των περιμετρικών τοίχων, έως το ύψος των 3 περίπου μέτρων. Η αρχική ανωδομή και τα κτιστά στηρίγματά της αφαιρέθηκαν και αντικαταστάθηκαν με νέα. Ομοίως, οι στοές στη βόρεια και τη νότια πλευρά, κατασκευασμένες αρχικά με κτιστούς πεσσούς και ξύλινη στέγη, αντικαταστάθηκαν από νεότερες, κατασκευασμένες εξολοκλήρου από οπλισμένο σκυρόδεμα. Τέλος, έγιναν κάποιες εξωραϊστικές διευθετήσεις στο όλο κτίσμα (Εικ. 1).

---

1. Για τον οικισμό και την ιστορία του βλ. Ν. Στ. Χιώτης, *Μεγάλα Καλύβια, Ο τόπος μας κι ο κόσμος μας*, Τρίκαλα 1997 (στο εξής: Χιώτης, *Μεγάλα Καλύβια*).
2. Βλ. σχετικά Χιώτης, *Μεγάλα Καλύβια*, 21-27.
3. Ολιγόλογη αναφορά στον ναό γίνεται στο: Θ. Νημάς, *Τρίκαλα-Καλαμπάκα. Μετέωρα-Πίνδος-Χάσια*, Θεσσαλονίκη 1987, 246 και, εσχάτως, στο: Α. Πασαλή, «Επιβιώσεις της βυζαντινής αρχιτεκτονικής τον ΙΘ΄ αιώνα στον νομό Τρικάλων», *Ἥρως κτίστης, μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα*, Αθήνα 2018, 427-438 (στο εξής: Πασαλή, Επιβιώσεις της βυζαντινής αρχιτεκτονικής).
4. Βλ. σχετικά Χιώτης, *Μεγάλα Καλύβια*, 4-31.

Στη δημοσίευσή μας εστιάζουμε κυρίως στο αρχικό κτίσμα και, μέσω συγκρίσεων με ομοιότυπους και συγγενείς ναούς από τη γύρω περιοχή, προσπαθούμε να ανιχνεύσουμε και να εξηγήσουμε τη σύνδεση/συνάφεια που παρουσιάζει ο σταυροειδής εγγεγραμμένος με τη θολοσκεπή τρουλλαία βασιλική στον θεσσαλικό κάμπο περί τα τέλη του 18ου με αρχές του 19ου αιώνα.

Από τον αρχικό ναό κατέστη δυνατόν να εντοπισθεί μία μόνο φωτογραφία, που δείχνει το κτίσμα από τα νοτιοδυτικά (Εικ. 2). Βασιζόμενοι σε αυτήν τη μόνη φωτογραφία, στα διατηρούμενα μετρικά στοιχεία της κάτοψης, σε μαρτυρίες κατοίκων του χωριού, αλλά και στην εικόνα που παρουσιάζει ένας άλλος, γειτονικός, ναός, ο ομοιότυπος και συνομήλικος του Αγίου Νικολάου ναός του Αγίου Αθανασίου στον Παλαμά Καρδίτσας[5] (Εικ. 3), δεν έχουμε καμία αμφιβολία για τον τύπο του αρχικού ναού. Διατηρούμε ελάχιστες μόνο αμφιβολίες για κάποια από τα τυπολογικά στοιχεία του κτίσματος που αναφέρουμε στη συνέχεια.

Ο αρχικός ναός του Αγίου Νικολάου κτίστηκε στα 1811. Σε επαφή με τον βόρειο τοίχο της πρόθεσης του ναού υπάρχει μικρός ναΐσκος/παρεκκλήσιο αφιερωμένος στον Άγιο Στέφανο. Ο ναΐσκος του Αγίου Στεφάνου είναι παλαιότερος του Αγίου Νικολάου και ενσωματώθηκε σε αυτόν. Ο νότιος τοίχος του αποτέλεσε τμήμα του βόρειου τοίχου του ναού και οδηγό για το κτίσιμο του υπόλοιπου κτίσματος. Ο ναΐσκος (Εικ. 4), εσωτερικών διαστάσεων 7,30x3,65 μ. εντάσσεται στον τύπο των μονόχωρων καμαροσκέπαστων ναΐσκων. Η ανάγλυφη επιγραφή[6] πάνω από το υπέρθυρο της εισόδου πληροφορεί για το έτος κατασκευής του κτίσματος (1764), καθώς επίσης και για την προ της σύστασης του οικισμού των Μεγάλων Καλυβίων ιστορία της περιοχής και τη σχέση της με το Άγιον Όρος. Ο ναός του Αγίου Στεφάνου δεν επικοινωνεί άμεσα με τον ναό του Αγίου Νικολάου, καθώς δεν διανοίχτηκε είσοδος στον μεσότοιχό τους. Η επικοινωνία γίνεται έμμεσα, μέσω της βόρειας στοάς.

Ο ναός του Αγίου Νικολάου εντάσσεται στον τύπο του σύνθετου τετρακιόνιου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με επιμηκυσμένο μέσω ζεύγους κιόνων δυτικό σκέλος[7] και με τετρακιόνιο νάρθηκα/λιτή στα δυτικά (Εικ. 5-7). Οι εξωτερικές

---

5. Ο Παλαμάς απέχει σε ευθεία γραμμή περί τα 24 χιλιόμετρα από τα Μεγάλα Καλύβια. Ο Άγιος Αθανάσιος, ενοριακός ναός της κωμόπολης, κτίσμα του 1810, είναι ομοιότυπος και των ιδίων σχεδόν διαστάσεων με τον Άγιο Νικόλαο. Η σύγκριση και ο συσχετισμός των δύο ναών μάς βοηθά στην προσπάθεια υποθετικής αποκατάστασης του αρχικού κτίσματος του Αγίου Νικολάου. Για τον Άγιο Αθανάσιο στον Παλαμά Καρδίτσας βλ. Γ. Καρατζόγλου, «Ο Άγιος Αθανάσιος Ρουμ-Παλαμά Καρδίτσας», *Εκκλησίες 3* (1989), 145-158 (στο εξής: Καρατζόγλου, Άγιος Αθανάσιος Παλαμά).

6. Η ανάγλυφη κτητορική επιγραφή άνωθεν της εισόδου του παρεκκλησίου αναγράφει: ***ΕΤΟΥΤΟ ΜΕΤΟΧΟΙΟΝ / ΗΝΕ ΒΑΤΟΠΕΔΗΝΟ / ΓΡΑΨΑΣ ΙΩΑΣΑ / Φ ΜΟΝΑΧ(Ο)Σ 1764.***

7. Για τη συγκεκριμένη παραλλαγή των σύνθετων τετρακιόνιων σταυροειδών εγγεγραμμένων έχουν προταθεί επίσης οι ονομασίες: *οκτάστυλοι*, *σταυροειδείς με επιμηκυσμένη δυτική*

διαστάσεις του όλου κτίσματος, χωρίς να συνυπολογίζουμε τις στοές και τις κόγχες του ιερού, είναι 31,50x13,10 μ.

Στο εσωτερικό του κτίσματος, τέσσερα ζεύγη κτιστών κιόνων[8] χώριζαν τον κυρίως ναό σε τρία κλίτη, με αναλογία του κεντρικού προς τους πλάγιους, όπως τεκμαίρεται, 1,5/1. Τα σκέλη του σταυρού καλύπτονταν, κατά το σύνηθες, με ημικυλινδρικές καμάρες, ενώ τα γωνιαία διαμερίσματα καλύπτονταν με φουρνικά[9], όπως αποδόθηκαν και κατά την κατασκευή της νέας ανωδομής, ή με σταυροθόλια[10]. Με τον ίδιο τρόπο καλύπτονταν τα τρία επιπλέον διαμερίσματα στα δυτικά, με προέκταση δηλαδή της καμάρας του δυτικού σκέλους το κεντρικό και με φουρνικά ή σταυροθόλια τα γωνιαία. Ο κεντρικός χώρος, στην ένωση των σκελών του σταυρού, καλυπτόταν με οκτάπλευρο τρούλλο.

Το ιερό απέληγε και απολήγει[11] ανατολικά στο βήμα σε ημικυκλική κόγχη, που προβάλλεται πεντάπλευρη εξωτερικά, και στα παραβήματα σε μικρές ημικυκλικές κόγχες, που προβάλλονται τρίπλευρες εξωτερικά (Εικ. 8). Συμφυείς κιονίσκοι όριζαν εξωτερικά τις ακμές των πλευρών και στις τρεις κόγχες, διαμορφώνοντας μεταξύ τους ιδιαίτερα αβαθή αψιδώματα[12]. Η κάλυψη γινόταν στο βήμα με προέκταση της καμάρας του ανατολικού σκέλους του κυρίως ναού και στα παραβήματα ομοιοτρόπως με τα γωνιαία διαμερίσματα του κυρίως ναού, δηλαδή με φουρνικά ή σταυροθόλια.

Οι τέσσερις κίονες στον νάρθηκα / λιτή διαμόρφωναν εννέα διαμερίσματα. Το κεντρικό καλυπτόταν με οκτάπλευρο τρούλλο, ενώ από τα υπόλοιπα τα δύο

κεραία ώστε να λαμβάνουν τη μορφή σταυρικής βασιλικής με τρούλλο, εκφυλισμένοι σταυροειδείς που ομοιάζουν με την τρουλλαία βασιλική, σταυροειδείς εγγεγραμμένοι με έναν επιπλέον κάνναβο ή ως επιμηκυσμένοι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι. Για τις παραπάνω ονοματοδοσίες βλ. και Β. Μεσσής, «Μεταβυζαντινοί σύνθετοι και ημισύνθετοι τετρακιόνιοι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της Πελοποννήσου», *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 24 (2014), Αθήνα 2014, κυρίως 192-194 και υπ. 68, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία (στο εξής Μεσσής, Μεταβυζαντινοί Πελοποννήσου).

8. Το ανατολικότερο από τα ζεύγη στηριγμάτων –αυτό δηλαδή που διαχώριζε τον κυρίως ναό από το ιερό– πιθανώς να είχε τη μορφή πεσσών.

9. Η κάλυψη με φουρνικά είναι πιθανότερη λόγω, πρώτον, της πολύ μεγαλύτερής της συχνότητας –σε σχέση με τα σταυροθόλια ή άλλους τρόπους– σε ναούς της συγκεκριμένης περιοχής και εποχής, αλλά και εν γένει σε ναούς της μεταβυζαντινής περιόδου, και , δεύτερον, λόγω της κάλυψης με φουρνικά στον απολύτως συγγενή καθ' όλα ναό του Αγίου Αθανασίου στον Ρουμ-Παλαμά. Βλ. σχετικά και Καρατζόγλου, Ο Άγιος Αθανάσιος Παλαμά, 145-158.

10. Βλ. σχετικά Πασαλή, Επιβιώσεις της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, 431.

11. Οι περιμετρικοί τοίχοι του ιερού διασώθηκαν του σεισμού και της ανακατασκευής που ακολούθησε.

12. Η συγκεκριμένη μορφολογική εικόνα της ανατολικής πλευράς, κυρίαρχη και στη Θεσσαλία από τα μέσα του προηγούμενου, του 18ου, αιώνα, υιοθετείται από τις τρίκλιτες βασιλικές. Βλ. σχετικά και Χ. Μπούρας, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001, 268.

κεντρικά διαμερίσματα πιθανώς καλύπτονταν με εγκάρσιες ή διαμήκεις καμάρες, και τα έξι καλύπτονταν πιθανότατα με φουρνικά. Η πρόσβαση από τον νάρθηκα στον κυρίως ναό γινόταν από θύρα στο μέσο του κοινού τους τοίχου, ενώ εκατέρωθεν αυτής υπήρχε από ένα ευρύ παράθυρο.

Υπήρχαν τρεις θύρες, μία στη νότια πλευρά, μία στη δυτική και μία στη βόρεια. Η θύρα της νότιας πλευράς αποτελούσε την κύρια είσοδο και διατηρεί το αρχικό της περιθύρωμα, ενώ η δυτική, που έδινε πρόσβαση στον νάρθηκα, και η βόρεια, που βρίσκεται σε αντιστοιχία με αυτή της νότιας πλευράς, ανακατασκευάστηκαν. Η νότια θύρα (Εικ. 9) ορίζεται από μεγάλου πλάτους παραστάδες/σταθμούς και υπέρθυρο με τόξα διπλής καμπυλότητας, άνωθεν του οποίου, σε εσοχή με καμπύλη απόληξη, δημιουργείται υπέρθυρο προσκυνητάρι με την παράσταση του τιμώμενου Αγίου. Το περιθύρωμα στο σύνολό του διακοσμείται κυρίως με ανάγλυφους πολύφυλλους ρόδακες –απολύτως ανάλογους με αυτούς στη νότια θύρα του Αγίου Αθανασίου Ρουμ Παλαμά– και απηχεί τάσεις του οθωμανικού μπαρόκ από τον 18ο αιώνα και εξής[13]. Μία τέταρτη θύρα, στον νότιο τοίχο του νάρθηκα, ανοίχτηκε τα τελευταία χρόνια.

Ενιαία δικλινής στέγη κάλυπτε το σύνολο του ναού, συμπεριλαμβανομένου και του νάρθηκα. Από τη στέγη αυτή εξείχαν και προβάλλονταν μόνο οι δικλινείς στέγες που κάλυπταν τα εγκάρσια σκέλη του σταυρού στον κυρίως ναό και τον νάρθηκα και οι δύο τρούλλοι. Οι στέγες των δικλινών σκελών, όπως κατά κανόνα συμβαίνει στις τρίκλιτες βασιλικές της εποχής, έφεραν αποτμήσεις στα πέρατά τους.

Το έτος κατασκευής του ναού (1811) αναγράφεται ανάγλυφα στο υπέρθυρο της νότιας εισόδου. Στο εσωτερικό του ναού διατηρήθηκαν τα περισσότερα από τα ξυλόγλυπτά του. Το τέμπλο (Εικ. 10), έργο του 1860[14], διαρθρώνεται σε τρεις ζώνες (τριμερής διάταξη), με την δεύτερη και την τρίτη ζώνη να κάμπτονται και να προβάλλονται προς το εσωτερικό του ναού. Η κάτοψή του παρουσιάζει τεθλασμένη γραμμή με προβολή των πλευρικών τμημάτων (των τμημάτων που αντιστοιχούν στην πρόθεση και το διακονικό) προς τον κυρίως ναό. Η ζώνη του Δωδεκάορτου φέρει μία μόνο σειρά εικόνων. Όλο το τέμπλο είναι δουλεμένο σε χαμηλό ανάγλυφο.

Στην ξυλόγλυπτη σκευή του αρχικού Αγίου Νικολάου, εκτός του τέμπλου, εντάσσονται προσκυνητάρια, ο δεσποτικός θρόνος, που χρονολογείται στα 1908, η Αγία Τράπεζα, επίσης του 1908, ο άμβωνας του ίδιου συνεργείου και εποχής με το τέμπλο, και ο δεσποτικός θρόνος του 1911.

---

13. Για το οθωμανικό μπαρόκ και τις επιδράσεις του σε χριστιανικούς ναούς βλ. ενδεικτικά Χ. Μπούρας, «Ζητήματα της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 18ου αιώνος», *Εκκλησίες 7* (2013), κυρίως 142, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία (στο εξής: Μπούρας, Ζητήματα εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής).

14. Σύμφωνα με ανάγλυφη χρονολογία πάνω από την Ωραία Πύλη.

Τοιχογραφία με τον Άγιο Νικόλαο διατηρείται στο υπέρθυρο προσκυνητάρι επάνω από τη νότια θύρα. Στο εσωτερικό του ναού διατηρούνται σε κακή κατάσταση οι αρχικές τοιχογραφίες στις κόγχες του βήματος. Πρόκειται για τις παραστάσεις της Πλατυτέρας και συλλειτουργούντων ιεραρχών στην κεντρική κόγχη, της Άκρας Ταπείνωσης στην πρόθεση, και της Ζωοδόχου Πηγής στο διακονικό. Ο υπόλοιπος ναός καλύπτεται με νεωτερικές τοιχογραφίες. Οι εικόνες του τέμπλου, δεσποτικές και βημόθυρων, όπως και πλήθος φορητών εικόνων, που αποτελούν έργο διαφόρων ζωγράφων και εποχών, κυρίως από τον 19ο αιώνα και εξής, αποτελούν ένα αξιόλογο δείγμα της εξέλιξης της θρησκευτικής ζωγραφικής στην περιοχή της δυτικής Θεσσαλίας κατά την υπό εξέταση εποχή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η δεσποτική εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, στην πίσω όψη της οποίας η πρόσφατη επέμβαση συντήρησης αποκάλυψε άλλη μία παράσταση της Βρεφοκρατούσας που μπορεί να χρονολογηθεί πιθανώς στον 16ο αιώνα.

Το κωδωνοστάσιο (Εικ. 11) είναι περίοπτο, τετράγωνο στην κάτοψη, κτισμένο με πελεκημένους ντόπιους λίθους και συμπαγείς πλίνθους. Φέρει, εκτός του ισογείου, άλλους δύο ορόφους, ενώ στις δύο πλευρές του ισογείου και σε κάθε πλευρά των ορόφων διαμορφώνεται από ένα τοξωτό άνοιγμα. Η κάλυψη των ορόφων επιτυγχάνεται με φουρνικό. Χρονολογείται, βάσει συγκριτικών παραδειγμάτων από άλλους ναούς της περιοχής, στις αρχές του 20ού αιώνα[15].

Για να προκύψει ο υβριδικού τύπου ναός μετά το 1954, ο νέος δηλαδή ναός του Αγίου Νικολάου (Εικ. 12), ενοποιήθηκε ο νάρθηκας με τον κυρίως ναό με την καθαίρεση του εσωτερικού διαχωριστικού τοίχου και την αντικατάστασή του από ζεύγος κιόνων. Τα νέα στηρίγματα της ανωδομής από οπλισμένο σκυρόδεμα κατασκευάσθηκαν στη θέση των αρχικών. Στην ανωδομή, το κεντρικό ενιαίο –από τον ανατολικό έως τον δυτικό τοίχο– κλίτος που διαμορφώθηκε στον νέο ναό καλύφθηκε με ξύλινη επιχρισμένη καμπύλη οροφή σε αντικατάσταση των κτιστών ημυκυλινδρικών καμαρών, των δύο τρούλλων και των φουρνικών (στα κεντρικά –πλην του τρουλλαίου– διαμερίσματα της λιτής). Με ξύλινα φουρνικά σε αντικατάσταση των αρχικών κτιστών φουρνικών/σταυροθολίων καλύφθηκαν τα αρχικά γωνιαία διαμερίσματα και τα αρχικά εγκάρσια σκέλη του σταυρού, που στην παρούσα εκκλησία συναποτελούν το βόρειο και το νότιο κλίτος.

Δημιουργήθηκε, λοιπόν, στη θέση του αρχικού σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τετρακιόνιο νάρθηκα, μια τεραστίου μήκους τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με επτά ζεύγη κιόνων και με το ιδιαίτερα ενδιαφέρον για κτίσματα των

---

15. Για συγκριτικά παραδείγματα βλ. Σ. Χούλια, «Μεταβυζαντινά κωδωνοστάσια Θεσσαλίας», *ΑΔ* 42 (1987) τ. Α΄ (Μελέτες), 231-249.

μέσων του 20ού αιώνα στοιχείο της ημικυλινδρικής ξύλινης οροφής[16] και των ξύλινων φουρνικών, που μιμούνται άριστα τσιμεντένια κατασκευή.

Επανερχόμαστε στον αρχικό ναό του Αγίου Νικολάου, για να αναφερθούμε και να εξετάσουμε, με βάση και παράδειγμα αυτόν, τη σύνδεση/συνάφεια του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με την τρίκλιτη θολοσκεπή τρουλλαία βασιλική. Η συνάφεια αυτή διαπιστώνεται στις αρχές του 19ου αιώνα και σε αρκετούς άλλους ναούς, όχι μόνο στην περιοχή των Τρικάλων, αλλά και ευρύτερα.

Με την αύξηση του πληθυσμού, στις αρχές του 19ου αιώνα, και με τις ευνοϊκότερες συνθήκες που αφορούσαν μεγάλο τμήμα του σημερινού νομού Τρικάλων[17], κτίζονται, μεταξύ 1800 και 1820, σε αρκετούς οικισμούς της περιοχής ναοί πετρόκτιστοι και με τρουλλαία κάλυψη, του ιδίου με τον ναό του Αγίου Νικολάου[18] σταυροειδούς εγγεγραμμένου τύπου ή παρεμφερών παραλλαγών του. Συγχρόνως, μαρτυρείται η παρουσία και των τρίκλιτων θολοσκεπών τρουλλαίων βασιλικών[19], που παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες[20] με τους σύγχρονούς τους σταυροειδείς εγγεγραμμένους της περιοχής[21]. Οι ναοί και των δύο αυτών κατηγοριών εντυπωσιάζουν και σήμερα, συγκρινόμενοι μάλιστα με τους

16. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα τεχνικά λύση που υπαγορεύτηκε από την έλλειψη οικοδομικών υλικών, λόγω της μεγάλης ζήτησης που υπήρξε για την αποκατάσταση των ζημιών από τον σεισμό του 1954.

17. Η Θεσσαλία συμμετείχε στα επαναστατικά κινήματα του 1770 και σώματα ατάκτων εισέβαλαν στην περιοχή για την καταστολή της εξέγερσης. Ως συνέπεια, μεγάλο τμήμα του πληθυσμού κατέφυγε στα ορεινά, όπου υπήρχε σχετική ασφάλεια. Το 1787 η περιοχή των Τρικάλων πέρασε στον έλεγχο του Αλή Πασά και, όπως φαίνεται, επήλθε ηρεμία και ειρήνη. Οι κάτοικοι επέστρεψαν στα πεδινά και ξεκίνησαν την ανοικοδόμηση των εστιών τους.

18. Βλ. σχετικά και Πασαλή, Επιβιώσεις της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, 427-438.

19. Βλ. σχετικά Α. Πασαλή, «Τρίκλιτες θολωτές τρουλλαίες βασιλικές του ΙΘ΄ αιώνα στον νομό Τρικάλων», *Δ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, 13-15 Νοεμβρίου 2015*, Πρακτικά, Αθήνα 2017, 227-244 (στο εξής: Πασαλή, Τρίκλιτες θολωτές τρουλλαίες βασιλικές).

20. Οι θολοσκεπείς βασιλικές της εποχής δεν έχουν ενιαίες καμάρες, αλλά επιμερίζουν την κάλυψη με τη βοήθεια τόξων/σφενδονίων που ενώνουν τους κίονες μεταξύ τους και με τους τοίχους, σε μικρότερους θόλους, με προτίμηση σε τυφλά χαμηλά φουρνικά. Για το στοιχείο αυτό της κάλυψης, που φέρνει πολύ κοντά τις θολοσκεπείς βασιλικές στους σύνθετους σταυροειδείς εγγεγραμμένους με ένα επιπλέον ζεύγος στηριγμάτων βλ. Μπούρας, Ζητήματα εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, 140.

21. Οι τρίκλιτες θολωτές τρουλλαίες βασιλικές, που εμφανίζονται με σημαντική συχνότητα από τον 17ο αιώνα σε Ήπειρο, δυτική Μακεδονία και Θεσσαλία, αφορούν στην τάση νεωτερικότητας αυτής της περιόδου, σε αντίθεση με τη συντηρητική τάση, που εκφράζεται από τους σταυροειδείς εγγεγραμμένους ναούς. Βλ. σχετικά Μπούρας, Ζητήματα εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, κυρίως 138 κ.ε. και Πασαλή, Τρίκλιτες θολωτές τρουλλαίες βασιλικές, 227-244, όπου και ενδιαφέρουσες σχετικές παρατηρήσεις.

ναούς της ίδιας περιόδου από την Ήπειρο και τη Μακεδονία[22], οι οποίοι ακολουθούν κατά κανόνα τον τύπο της τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής.

Ο σταυροειδής εγγεγραμμένος στη συγκεκριμένη περίοδο είναι μια από τις βασικές επιλογές σε καθολικά μοναστηριών του βορειοελλαδικού χώρου, όπου ανταγωνίζεται τις διάφορες παραλλαγές ναών με πλευρικές κόγχες, σπανίζει, όμως, εκτός των μοναστηριών. Κυρίαρχη επιλογή στους οικισμούς της κεντρικής και βόρειας ηπειρωτικής Ελλάδας, τουλάχιστον από το 1700 και έπειτα, έως και το τέλος της μεταβυζαντινής περιόδου, είναι η τρίκλιτη βασιλική. Στην πεδινή και ημιορεινή, όμως, περιοχή των Τρικάλων σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ενοριακοί ναοί, και μάλιστα της σύνθετης παραλλαγής, εμφανίζονται με αξιοσημείωτη συχνότητα κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα.

Η προτίμηση στον τύπο του σύνθετου σταυροειδούς στη συγκεκριμένη περιοχή και εποχή μπορεί να ανιχνευθεί μόνο μέσα από τη μελέτη της τοπικής ιστορίας, καθώς δεν συντρέχουν εμφανείς λόγοι, σχετιζόμενοι με την ιστορία της αρχιτεκτονικής ή την ύπαρξη προδρομικών μνημείων, που να τη δικαιολογούν. Ένας τέτοιος, τοπικός, λόγος προτίμησης στον σταυροειδή εγγεγραμμένο, και μάλιστα της σύνθετης παραλλαγής, μπορεί να είναι η γειτνίαση του συγκεκριμένου χώρου με δύο πολύ σημαντικά μοναστικά κέντρα, πρωτίστως των Μετεώρων, αλλά και των Αγράφων, και βέβαια της συντηρητικότητας που αυτά εξέπεμπαν.

Το επιπλέον ζεύγος κιόνων στο δυτικό τμήμα σταυροειδών εγγεγραμμένων ναών, όπως το είδαμε στον ναό των Μεγάλων Καλυβίων, εμφανίζεται ήδη[23] από τα μέσα του 17ου αιώνα στη Μακεδονία και σε γειτνιάζουσες του τρικαλινού χώρου περιοχές της Θεσσαλίας. Από τις αρχές κυρίως του 19ου αιώνα εμφανίζεται και σε ενοριακούς ναούς πεδινών και ημιορεινών οικισμών των Τρικάλων.

Η προσθήκη αυτή, που φανερώνει μια τάση επιμήκυνσης των ναών[24] και όχι απλώς τονισμό του κατά μήκος άξονα, που χαρακτήριζε τους σταυροειδείς εγ-

22. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι ναοί αυτοί αφορούν οικισμούς της Μακεδονίας και της Ηπείρου με ιστορία, θέση, σημασία και πληθυσμό, πολύ σημαντικότερα από τα Μεγάλα Καλύβια και τα άλλα καμποχώρια του τρικαλινού χώρου.

23. Πρωτοεμφανίζεται στο αθωνικού τύπου καθολικό της μονής Παναγίας στο Σπήλαιο Γρεβενών (1633), ενώ στην ίδια περίοδο εντάσσονται τα μη ακριβώς χρονολογημένα θεσσαλικά παραδείγματα, τα καθολικά της μονής Ανάληψης στα Καλύβια Αναλήψεως (πιθανώς α΄ τέταρτο του 17ου αιώνα) και της μονής Προφήτη Ηλία Τυρνάβου (terminus ante quem το 1632). Βλ. σχετικά και Β. Μεσσής, *Ναοί αθωνικού τύπου*, α.δ.δ., τ. Α΄-Κείμενο, Θεσσαλονίκη 2010, κυρίως 168-171.

24. Βλ. σχετικά και Β. Μεσσής, «Ο σύνθετος και ημισύνθετος σταυροειδής εγγεγραμμένος κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο», *Εγνατία. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής. Τεύχος Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας* 12 (2008), 210 (στο εξής: Μεσσής, Σύνθετος και ημισύνθετος).

γεγραμμένους[25], συνδέεται οπωσδήποτε με την πρόθεση αύξησης του χώρου για το εκκλησίασμα. Παράλληλα, υποδηλώνει πιθανώς και μια προσπάθεια συγκερασμού στον σταυροειδή εγγεγραμμένο στοιχείων της τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής, αλλά και της θολοσκεπούς τρουλλαίας βασιλικής. Δεν θα ήταν άτοπο να υποστηρίξουμε ότι έχουμε παράλληλη εφαρμογή και των τριών τύπων στον ηπειρωτικό, κεντρικό και βόρειο ελλαδικό χώρο, με τον κυρίαρχο κατά περιοχή τύπο να υιοθετεί και στοιχεία των άλλων δύο. Η μεγαλύτερη, βεβαίως, συγγένεια και συνάφεια αφορά τον σταυροειδή εγγεγραμμένο και τη θολοσκεπή βασιλική, λόγω κυρίως της κτιστής ανωδομής.

Η συγκεκριμένη παραλλαγή σταυροειδούς με το ένα επιπλέον ζεύγος κιόνων παρουσιάζει τόσο τις συμβολικές και αισθητικές αρετές του σταυροειδούς εγγεγραμμένου όσο και τα λειτουργικά πλεονεκτήματα της τρίκλιτης βασιλικής[26]. Οι περισσότεροι από τους ναούς της συγκεκριμένης παραλλαγής[27] θυμίζουν αρκετά τρίκλιτη θολοσκεπή, τρουλαία κυρίως, βασιλική[28], λόγω του τονισμού του κατά μήκος άξονα. Κυρίως, όμως, λόγω της απομάκρυνσης των κιόνων από τους πλευρικούς τοίχους και τη δημιουργία στενού κεντρικού χώρου, πολύ στενότερου από ό,τι συνηθίζεται στους σταυροειδείς εγγεγραμμένους των πρώτων μεταβυζαντινών αιώνων[29].

Βέβαια, τόσο για το συγκεκριμένο τυπολογικό χαρακτηριστικό, όσο και για

---

25. Η τυπολογική απόσταση του σύνθετου σταυροειδούς είναι πλέον ριζική και η απόσταση των ναών της περιοχής των Τρικάλων από τους σύνθετους σταυροειδείς της μεσοβυζαντινής περιόδου, αλλά και από τους ναούς της πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου, είναι ιδιαιτέρως μεγάλη. Βλ. σχετικά και Μεσσής, Σύνθετος και ημισύνθετος, 203-216.

26. Βλ. σχετικά Μεσσής, Μεταβυζαντινοί Πελοποννήσου, 192-194.

27. Η πεδινή και ημιορεινή περιοχή των Τρικάλων εμφανίζει αρκετούς ναούς στη συγκεκριμένη παραλλαγή, σαφώς περισσότερους από κάθε άλλη ελλαδική περιοχή. Αναφέρουμε ως πιο συγγενείς ναούς, και με μεγαλύτερη χρονική και τοπική εγγύτητα με τον Άγιο Νικόλαο, τον Άγιο Νικόλαο στον Πλάτανο (1800), την Κοίμηση της Θεοτόκου στη Γελάνθη (1813), τον Άγιο Γεώργιο στο Γλίνος (1818), τον Άγιο Νικόλαο στη Βασιλική Καλαμπάκας (1818), τον Άγιο Νικόλαο στο Αρδάνι (1819). Για τους ναούς αυτούς βλ. Πασαλή, Επιβιώσεις της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, 427-438, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

28. Για τα στοιχεία που φανερώνουν προσπάθεια να συνδυάζει ο σταυροειδής ναός και χαρακτηριστικά τρίκλιτης τρουλλαίας βασιλικής βλ. και Ι. Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου στα θεσσαλικά Άγραφα*, α.δ.δ., Αθήνα 2001, 304.

29. Για ομάδα ναών στην Ήπειρο που, παρότι έχουν χαρακτήρα τρίκλιτης βασιλικής, εντάσσονται στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου βλ. Σ. Μαμαλούκος, «Το τέλος της "παράδοσης" στη ναοδομία. Το παράδειγμα της Ηπείρου», *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, 14-15 Μαρτίου 2018*, Πρακτικά, Αθήνα 2009, 170 και Σ. Μαμαλούκος, Η αρχιτεκτονική στη Θεσπρωτία από τα μέσα του 18ου ως τα μέσα του 20ου αιώνα, στο Ιωάννης Χουλιαράς - Γεωργία Πλιάκου (επιμ.), *Θεσπρωτία Ι. Πρακτικά Α΄ Αρχαιολογικού και Ιστορικού συνεδρίου για τη Θεσπρωτία (Ηγουμενίτσα, 8-11 Δεκεμβρίου 2016),* Ιωάννινα 2019, τ.2, 663.

την επιλογή της σύνθετης παραλλαγής του σταυροειδούς εγγεγραμμένου, ο βασικός συγγενής του ναού του Αγίου Νικολάου είναι ο ναός του Αγίου Αθανασίου στον Παλαμά (1810), ο οποίος θα μπορούσε κάλλιστα να χαρακτηρισθεί αδελφό κτίσμα με την εκκλησία των Μεγάλων Καλυβίων[30].

Μπορούμε να καταλήξουμε, λοιπόν, ότι στην περιοχή Τρικάλων/Καρδίτσας έχουμε συγκερασμό της παράδοσης του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με την παράδοση της τρίκλιτης ξυλόστεγης, αλλά –και πιο άμεσα– της θολωτής τρουλλαίας βασιλικής. Διαπιστώνεται, επίσης, ότι ο σταυροειδής εγγεγραμμένος –με τα τυπολογικά χαρακτηριστικά και προσθήκες που αναφέραμε, και κυρίως αυτήν του ενός επιπλέον στηρίγματος– συνδέεται με τις παρελθούσες ναοδομικές τάσεις και με την εφαρμογή του στα μοναστικά κέντρα Μετεώρων[31] και Αγράφων[32], τα οποία ασκούσαν επιρροή και καλλιτεχνική κηδεμονία στην ευρύτερη περιοχή. Από την άλλη, αντλεί στοιχεία από την τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική που κυριαρχούσε τότε –και έως το τέλος της μεταβυζαντινής περιόδου– στον βορειοελλαδικό χώρο και την Ήπειρο, αλλά και από την θολωτή τρουλλαία βασιλική, που εφαρμοζόταν παράλληλα.

Τρίτο σημαντικότατο τυπολογικό χαρακτηριστικό του Αγίου Νικολάου είναι η ύπαρξη ευρύτατου τετρακιόνιου νάρθηκα. Οι τετρακιόνιοι νάρθηκες –γνωστοί με τον όρο λιτές[33]– εν γένει αφορούν καθολικά μοναστηριών. Η παρουσία τους, όμως, συνδέεται κυρίως με τα καθολικά του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Σπανιότερα, οι λιτές εμφανίζονται σε καθολικά μονών εκτός των δύο προαναφερθέντων μοναστικών κέντρων και σπανιότατα σε ενοριακούς ναούς. Η παρουσία του συγκεκριμένου τυπολογικού χαρακτηριστικού στον ενοριακό ναό του Αγίου Νικολάου και σε λίγους ακόμα ναούς του θεσσαλικού χώρου[34], που σχετίζεται βεβαίως με την επιθυμία για αύξηση της χωρητικότητας του κτίσματος, καθώς και επιμήκυνσής του, εξηγείται λόγω της γειτνίασης με τα

30. Θεωρούμε πολύ πιθανόν μάλιστα το ίδιο συνεργείο μαστόρων να δούλεψε τη μία χρονιά, το 1810, και να έφτιαξε τον Άγιο Αθανάσιο, και την επόμενη, το 1811, να πήρε παραγγελία για λίγα χιλιόμετρα δυτικότερα και να έφτιαξε τον Άγιο Νικόλαο Μεγάλων Καλυβίων.

31. Στα Μετέωρα σύνθετοι τετρακιόνιοι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι με πλευρικές κόγχες (αθωνικοί, δηλαδή, ναοί) είναι τα καθολικά των μονών Μεταμόρφωσης και Αγίου Στεφάνου (νέο καθολικό).

32. Στα Άγραφα σύνθετοι τετρακιόνιοι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι με πλευρικές κόγχες (αθωνικοί, δηλαδή, ναοί) είναι τα καθολικά των μονών Πέτρας, Ρεντίνας, Κορώνας, Μούχας.

33. Για τις λιτές βλ. ενδεικτικά Σ. Βογιατζής, «Κιονοστήρικτοι νάρθηκες–λιτές στη μοναστηριακή αρχιτεκτονική», *ΔΧΑΕ* 33 (2012), 37-54, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία, καθώς και κατάλογος μνημείων με λιτές (σ. 44-46), που όμως παρουσιάζει αρκετές ελλείψεις.

34. Τετρακιόνιες λιτές/νάρθηκες υπάρχουν στον Άγιο Νικόλαο στο Κακοπλεύρι Καλαμπάκας (1703), στον Άγιο Αθανάσιο Ρουμ-Παλαμά (1810) και στον Άγιο Γεώργιο στο Γλίνος (1818).

Μετέωρα[35]. Πιθανότατα, όμως, παίζουν ρόλο και εδώ οι λόγοι και τα στοιχεία που αναφέραμε προηγουμένως και τα οποία συνδέουν τους σταυροειδείς ναούς με τις τρίκλιτες βασιλικές, ξυλόστεγες και θολοσκεπείς τρουλλαίες.

Συμπερασματικά, μπορεί να σημειωθεί ότι ο ναός του Αγίου Νικολάου των Μεγάλων Καλυβίων αποτέλεσε ένα ιδιαίτερα σημαντικό κτίσμα που συνόψιζε και έδινε την καλύτερη έκφραση στις σημαντικότερες ναοδομικές τάσεις κατά την εποχή του στην περιοχή του θεσσαλικού κάμπου. Έστω κι αν στην ουσία δεν σώζεται, παρά στο ελάχιστο, θεωρούμε χρήσιμη την καταγραφή του και την προσπάθεια γραφικής και ιστορικής του αποκατάστασης που επιχειρήσαμε.

35. Τετρακιόνιες λιτές στα Μετέωρα υπάρχουν στα καθολικά Βαρλαάμ (1541/4), Μεταμορφώσεως (Μεγάλο Μετέωρο) (1552) και Αγίου Στεφάνου (1798).



Εικ. 1. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (1811). Άποψη από τα νότια (Πέτρος Καψούδας, 17 Ιουλίου 2017).



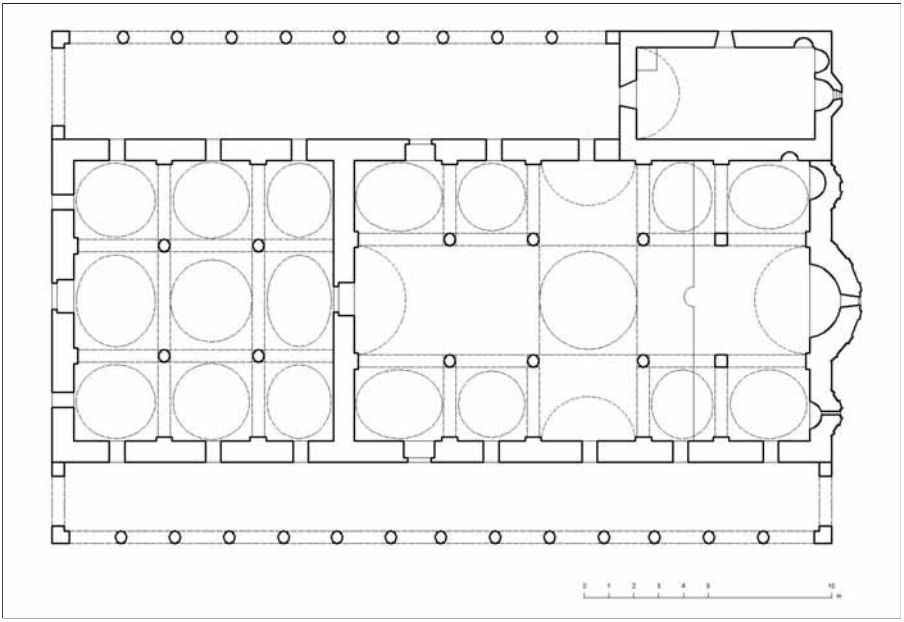
Εικ. 2. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (1811).
Άποψη από τα νοτιοδυτικά πριν το 1954 (Αρχείο Χρήστου Γ. Παπαπολύκαρπου).



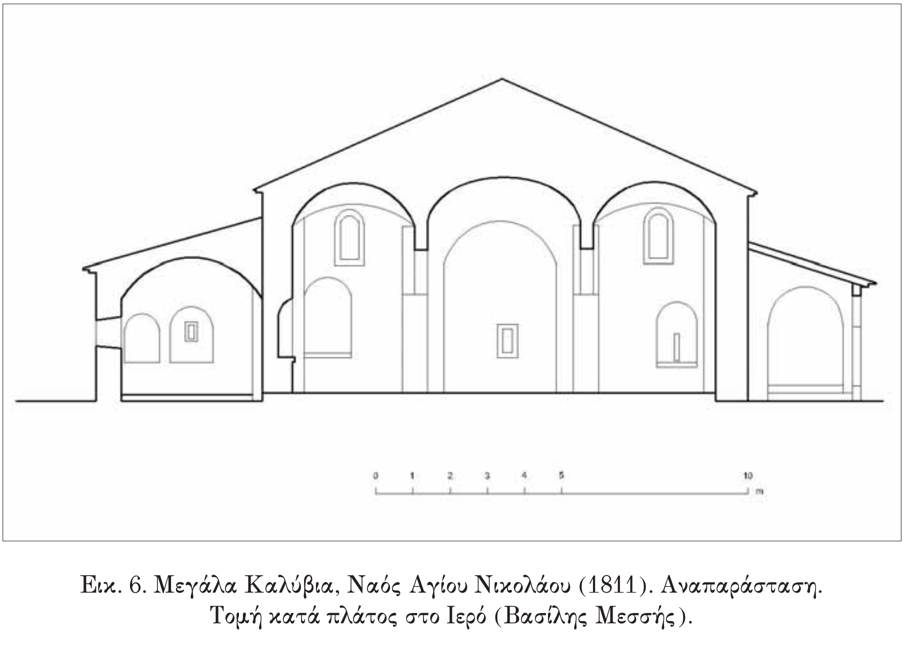
Εικ. 3. Παλαμάς, Ναός Αγίου Αθανασίου (1810).
Άποψη από τα νοτιοδυτικά (Βασίλης Μεσσής).



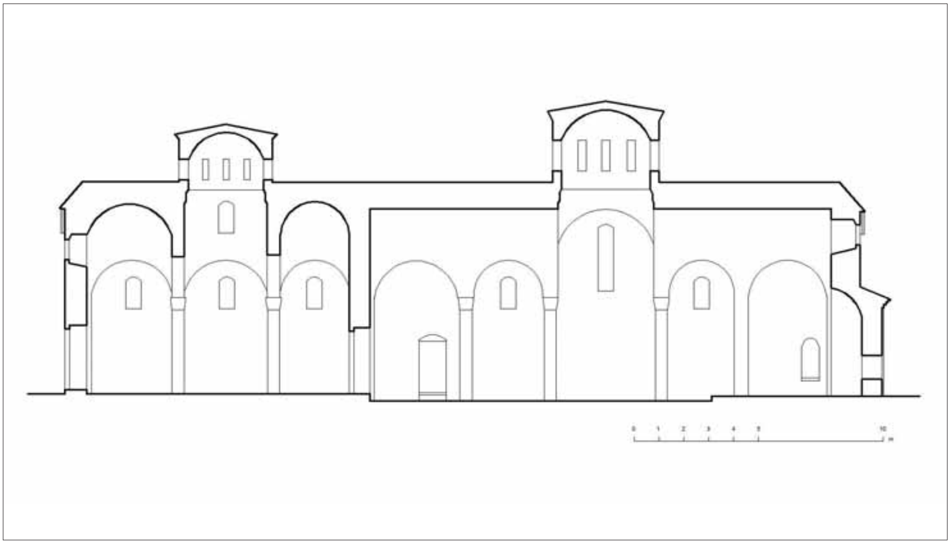
Εικ. 4. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (1811) και Παρεκκλήσι Αγίου Στεφάνου (1764). Άποψη από τα βορειοανατολικά (Πέτρος Καψούδας, 10 Δεκεμβρίου 2017).



Εικ. 5. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (1811). Αναπαράσταση.
Κάτοψη (Βασίλης Μεσσής).



Εικ. 6. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (1811). Αναπαράσταση.
Τομή κατά πλάτος στο Ιερό (Βασίλης Μεσσής).



Εικ. 7. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (1811). Αναπαράσταση.
Τομή κατά μήκος (Βασίλης Μεσσής).



Εικ. 8. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (1811). Άποψη από τα νοτιοανατολικά
(Πέτρος Καψούδας, 5 Νοεμβρίου 2017).



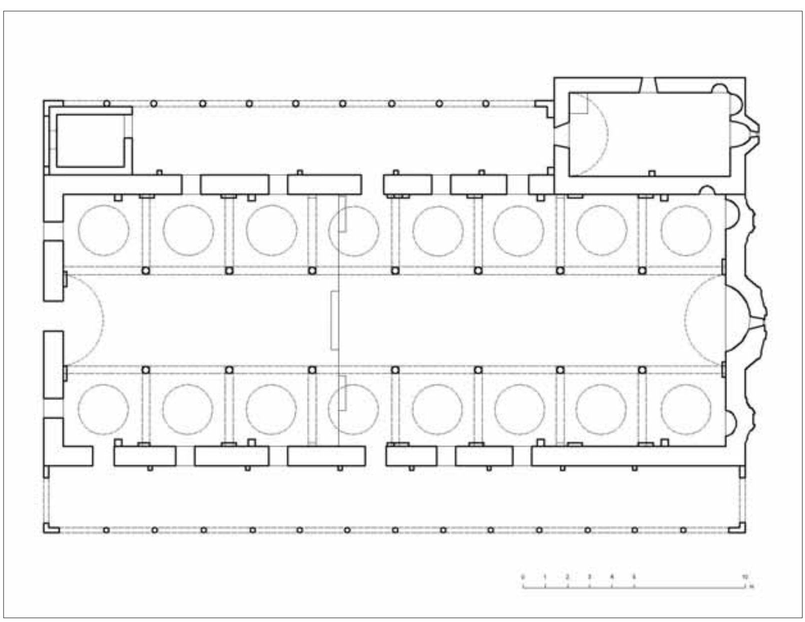
Εικ. 9. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (1811). Η νότια θύρα (Πέτρος Καψούδας, 17 Ιουλίου 2017).



Εικ. 10. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (1811). Τέμπλο (Πέτρος Καψούδας, 16 Ιουλίου 2017).



Εικ. 11. Μεγάλα Καλύβια, Κωδωνοστάσιο Ναού Αγίου Νικολάου (αρχές $20^{ού}$ αι.). Άποψη από τα ανατολικά (Πέτρος Καψούδας, 10 Δεκεμβρίου 2017).



Εικ. 12. Μεγάλα Καλύβια, Ναός Αγίου Νικολάου (μετά τις εργασίες του 1954). Κάτοψη (Βασίλης Μεσσής).

Γιάννης Α. Καρατζόγλου

ΑΠΟ ΤΗΝ ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΤΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Ι. ΔΕΜΙΡΗ: Η ΑΓΙΑ ΖΩΝΗ ΚΥΨΕΛΗΣ*

Με το ναοδομικό έργο του αρχιτέκτονα Αθανασίου Ι. Δεμίρη (Ερεσσός Λέσβου 1887-Αθήνα 1965) ήρθα σε επαφή απ' αφορμή μιαν ανακοίνωση για την Αγία Φωτεινή της Νέας Σμύρνης στο Δ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης[1]. Ο ναός εκείνος, ένα από τα μεγαλύτερα και ωριμότερα ναοδομικά του έργα, προϋποθέτει και άλλες πρωιμότερες μελέτες, πραγματοποιημένες και μη, που έγιναν για διάφορες πόλεις της Ελλάδας και για το σχέδιο ναού του Αγίου Τρύφωνος στη Σμύρνη. Στην Αθήνα εκτός από την Αγία Φωτεινή ο αρχιτέκτων είχε χτίσει και άλλους μεγάλους ενοριακούς ναούς σε προσφυγικές κυρίως συνοικίες: την Κοίμηση της Καισαριανής (1924), την Αγία Τριάδα του Βύρωνα (1925) και την Αγία Τριάδα του Ελληνικού (1924-1937)[2] με μικρή ή καθόλου αμοιβή και μάλιστα στη δεύτερη αναφέρεται ως «μεγάλος ευεργέτης».

---

* Ευχαριστώ όλους όσους με διάφορους τρόπους με βοήθησαν στην εργασία αυτή: τον αρχιμανδρίτη π. Άνθιμο Ηλιόπουλο, προϊστάμενο του ναού και τους ιερείς του ναού, το προσωπικό και τους εθελοντές της ενορίας, τον αρχιτέκτονα της ενορίας Βασίλη Οικονόμου, την ομότιμη καθηγήτρια Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, την ομότιμη καθηγήτρια του ΕΜΠ Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, την αρχιτέκτονα Μαρία Δανιήλ, τον αρχιτέκτονα Στέφανο Νομικό, τον αρχιτέκτονα Αλέξανδρο Κακαβούλη, τον εγγονό του αρχιτέκτονα του ναού, επίσης αρχιτέκτονα, Αθανάσιο Δεμίρη, τις αρχιτέκτονες Ναταλία Μπούρα και Λέτη Αρβανίτη και την Αλεξάνδρα Καραγεώργου των ΑΝΑ του Μουσείου Μπενάκη, την Ματθίλδη Πυρλή, υπεύθυνη του φωτογραφικού αρχείου του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τον οικονομολόγο-ερευνητή Γεώργιο Γιαγκάκη, τον τοπικό ερευνητή Βασίλη Μπακογιάννη, τον ερευνητή Άγγελο Σινάνη, τον πολιτικό μηχανικό και εικαστικό Γεράσιμο Θωμά, τη σύζυγό μου Ιωάννα, τον Αβραάμ Καρατζόγλου και την ιστορικό τέχνης Μαρία-Μόσχα Καρατζόγλου.

1. Ι. Καρατζόγλου, «Η Αγία Φωτεινή της Νέας Σμύρνης», *Δ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά*, Αθήνα 2017, 97-112 (στο εξής: Καρατζόγλου, Αγία Φωτεινή).

2. Γ. Γιαγκάκης, *Συμβολή στην τοπογραφία και στην κοινωνική ιστορία του Ελληνικού της Αττικής*, Ν. Σμύρνη Αττικής 2012, 43-44. Κατά τον συγγραφέα, ο Δεμίρης έχτισε και τον Άγιο Γεώργιο Κερατσινίου και άλλους ναούς στην πρωτεύουσα, 44.

Υπάρχει ωστόσο, πάντα στην Αθήνα, ένα παλαιότερο έργο του, ο μεγάλος ναός της Αγίας Ζώνης στην Κυψέλη[3] που γιορτάζει στις 31/8 την κατάθεση της Τιμίας Ζώνης της Θεοτόκου στον ναό των Βλαχερνών, και έτσι συνδέεται νοηματικά με την Κωνσταντινούπολη.

Ο ναός είναι χτισμένος σε έκταση περίπου 2.953 μ^2 στο βόρειο μέρος του οικοδομικού τετραγώνου που περικλείεται μεταξύ των οδών Αγίας Ζώνης, Κύπρου, Επτανήσου και Λέλας Καραγιάννη. Το γήπεδο του ναού ορίζεται από τις τρεις πρώτες οδούς και τρεις ιδιοκτησίες του νότιου μέρους του οικοδομικού τετραγώνου (Εικ. 1). Οι πλευρές του γηπέδου είναι: Επτανήσου 44,65 μ., Κύπρου 61,80 μ., Αγίας Ζώνης 50,30 μ., μεσοτοιχίες 61,45 μ. Στο ανατολικό μέρος του γηπέδου και προεξέχοντας μάλιστα περίπου 2 μ. εντός της οδού Αγίας Ζώνης, είναι χτισμένος ο μικρός αρχικός ναός που προϋπήρχε του μεγάλου (Εικ. 2).

Εξωτερικά του μεγάλου ναού, στη δυτική παρειά του νότιου ελεύθερου πεσσού μεταξύ εξωνάρθηκα και τοξωτής στοάς υπάρχει επιγραφή εγχάρακτη σε μαρμάρινη πλάκα διαστάσεων 38,5x39,5 εκ. που αναφέρει: Ο ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ /ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΔΑΠΑΝΑΙΣ / ΤΩΝ ΕΝΟΡΙΤΩΝ ΤΗι ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ / ΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ / ΕΘΕΜΕΛΙΩΘΗ ΕΝ ΕΤΕΙ 1921 / ΚΑΘΗΓΙΑΣΘΗ ΔΕ ΤΩ 1925. Φωτογραφία του 1921 δείχνει τη θεμελίωση του ναού από τον τότε διάδοχο και μετέπειτα βασιλέα Γεώργιο Β΄[4]. Άλλη φωτογραφία με τον ναό σε φάση κατασκευής του ιερού γράφει στο κάτω μέρος: «Οικοδομή Ιερού Ναού Αγίας Ζώνης Πατησίων. Εν Αθήναις τη 8 Ιουλίου 1923». Και κάτω δεξιά: «Αρχιτέκτων Αθ. Ι. Δεμίρης» (Εικ. 3).

Οι γενικές εξωτερικές διαστάσεις του μεγάλου ναού είναι: πλάτος 23,00 μ. μήκος χωρίς την κόγχη 29,70 μ., μαζί με την κόγχη 32,80 μ. Ο ναός αυτός, όπως άλλωστε και οι τρεις προαναφερθέντες ναοί του Α. Δεμίρη, ακολουθεί τον τύπο του ελεύθερου σταυροειδούς με τρούλο (Εικ. 4). Κατά το αρχικό σχέδιο στον βασικό σταυρικό πυρήνα του –γύρω από τον τρούλο– προστίθενται τα τέσσερα γωνιακά διαμερίσματα, ανατολικά το συγκρότημα του ιερού και δυτικά εσωνάρθηκας με δύο υψηλά κωδωνοστάσια στα άκρα του. Στον όροφο επάνω από τον εσωνάρθηκα και τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα διευθετείται γυναικωνίτης με πρόσβαση από το κλιμακοστάσιο του βόρειου κωδωνοστασίου. Δυτικά του εσωνάρθηκα υπάρχει ισοπλατής με αυτόν εξωνάρθηκας όπως προβλε-

---

3. Βλ. Κ. Μπίρης, *Αι τοπωνυμίαι της πόλεως και των περιχώρων των Αθηνών*, Αθήναι 2006 (στο εξής: Μπίρης, *Τοπωνυμίαι*), 81-83, Γ. Πάλλης *Τοπογραφία του αθηναϊκού πεδίου*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2009, (στο εξής: Πάλλης, *Τοπογραφία*), σ. 197-198, Ν. Ζίας, «Οι Εκκλησίες της Κυψέλης. Το αστικό χθες, το πολύχρωμο σήμερα», *7 Ημέρες, Ένθετο Εφημερίδας Η Καθημερινή*, Κυριακή 23 Φεβρουαρίου 2003, 19-21, Πάνος Αβραμόπουλος, «Οδοιπορικό στις ιστορικές εκκλησίες της Αθήνα: Η Αγία Ζώνη Κυψέλης», *Εφημερίς Χριστιανική* 22/9/2016, 11.

4. Ευγενική παραχώρηση του φωτογραφικού αρχείου του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

πόταν στο αρχικό σχέδιο (Εικ. 5). Ο ναός, εκτός από την κύρια δυτική είσοδο της οποίας προηγείται μνημειώδης κλίμακα πλάτους 7 μ., έχει άλλες δύο εισόδους από βόρεια και νότια στα άκρα της εγκάρσιας κεραίας του σταυρού μέσω προπύλων που δεν προβλέπονταν στο αρχικά σχέδια του 1921 και 1924, αλλά είναι προσθήκες πιθανότατα του ίδιου του Δεμίρη. Το βόρειο πρόπυλο φαίνεται σε φωτογραφία πιθανόν περί το 1953[5], δηλαδή πριν τις μεταγενέστερες προσθήκες δύο αιθουσών στα δυτικά, σε σχέδια των αρχιτεκτόνων Φαίδωνα και Έθελ Κυδωνιάτη (Εικ. 6).

Τα πρόπυλα στηρίζονται σε δύο κίονες διαμέτρου 40 εκ. και στις αντίστοιχες παραστάδες που προεξέχουν κατά 35 εκ. από τον τοίχο αντί των δίδυμων ημικιόνων που προέβλεπε το αρχικό σχέδιο. Κίονες και παραστάδες στηρίζουν στα πλάγια μικρά τόξα, ένα μεγαλύτερο στον άξονα και επ' αυτών δίριχτη στέγη. Οκτώ σκαλιά συνδέουν τα πρόπυλα με το έδαφος της αυλής. Στη δυτική πλευρά η μεγάλη σκάλα έχει 14 σκαλιά (ύψη) λόγω της αισθητής κλίσης του εδάφους (περίπου 6%) από ανατολών προς δυσμάς. Μετά τη μνημειώδη σκάλα και το βάθους 3,20 μ. πλατύσκαλο εισερχόμαστε σε τριμερή στοά καλυμμένη με σταυροθόλια στηριγμένα δυτικά σε δύο πεσσούς 0,55 μ. x 0,80 μ. και δύο παραστάδες και ανατολικά σε δύο κίονες διαμέτρου 0,40 μ. και δύο ημικίονες στα πλάγια.

Περί τα έτη 1955-1957 με σχέδια των αρχιτεκτόνων Φαίδωνα και Έθελ Κυδωνιάτη, δυτικά του εξωνάρθηκα προστέθηκαν δύο αίθουσες εσωτερικών διαστάσεων 6,00 μ. x 5,60 μ. στο επίπεδο του ναού και βοηθητικοί χώροι κάτω απ' αυτές (Εικ. 7).

Κάθε κεραία του σταυρού καλύπτεται με ημικυλινδρικό θόλο και τόξα και χωρίζεται με ελαφρώς προεξέχοντα τόξα (σφενδόνια) σε δύο άνισα τμήματα, ένα μεγαλύτερο δίπλα στον τρούλο κι ένα στενότερο δίπλα στο πρώτο. Στις εγκάρσιες κεραίες του σταυρού τα τελευταία αυτά τμήματα προεξέχουν βόρεια και νότια δίνοντας στην κάτοψη το σχήμα του ελεύθερου σταυρού. Όλα τα τόξα, μικρά και μεγάλα, καταλήγουν στους μεν τοίχους σε προεξέχουσες παραστάδες, επάνω δε από τους τέσσερις κίονες που στηρίζουν τον τρούλο σε λοξότμητους προβόλους που δημιουργούν ένα σταυρικό σχήμα. Το ίδιο σχήμα διατομής έχουν κι οι πεσσοί του ιερού ενώ οι «πλίνθοι» κάτω απ' τις βάσεις των κιόνων είναι τετράγωνες. Κατά βάση όλη η σύνθεση έχει σε κάτοψη μια αμφίπλευρη συμμετρία με κέντρο τον τρούλο που έχει διάμετρο περίπου 7 μ. και το κλειδί του κορυφώνεται στα 21,23 μ. από το δάπεδο του ναού. Ο τρούλος στηρίζεται μέσω τεσσάρων λοφίων και προεξεχόντων σφενδονίων σε ισάριθμες κολώνες διαμέτρου 90 εκ. Τα σφενδόνια κορυφώνονται στα 13,31 μ. Τα διαμερίσματα του σταυρού καλύπτονται με καμάρες σε ύψος 13,51μ. μεγαλύτερο από

5. Σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα της ενορίας κ. Βασίλη Οικονόμου.

εκείνο των γωνιακών διαμερισμάτων. Έτσι, εσωτερικά κι εξωτερικά τονίζεται το σχήμα του σταυρού και τα γωνιακά διαμερίσματα υποτάσσονται στη σύνθεση. Τα διαμερίσματα αυτά είναι τετράγωνα σε κάτοψη και καλύπτονται με ασπίδες συνεχείς με τα λοφία. Τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα καλύπτονται στη χαμηλή στάθμη (δηλ. στο πάτωμα του γυναικωνίτη) με οριζόντιες πλάκες οπλισμένου σκυροδέματος σε ύψος 5,66 μ. από το δάπεδο του ισογείου, όπως και ο μεταξύ των πύργων-κωδωνοστασίων νάρθηκας.

Στο σχέδιο του ναού φαίνεται να έχει γίνει χρήση ενός τετραγωνικού καννάβου πλευράς περίπου 7,75 μ. Πράγματι, στην κάτοψη η απόσταση ανάμεσα στην εξωτερική παρειά του βόρειου τοίχου και τον διαμήκη άξονα που διέρχεται από το κέντρο των βόρειων κιόνων του τρούλου ισούται με την αντίστοιχη απόσταση στη νότια πλευρά και με την κατά την έννοια του πλάτους απόσταση των αξόνων των βόρειων και νότιων κιόνων του τρούλου. Επίσης στην κάτοψη, κατά την έννοια του μήκους, η απόσταση ανάμεσα στην ανατολική παρειά του τοίχου απ' όπου εκφύεται η κεντρική κόγχη, και τον άξονα των ανατολικών κιόνων του τρούλου, ο οποίος περνάει από το μέσον του πάχους του ανατολικού τοίχου των εγκάρσιων προεξοχών του σταυρού, ισούται με την απόσταση μεταξύ των αξόνων των ανατολικών και των δυτικών κιόνων του τρούλου, καθώς και με την απόσταση από τους άξονες των τελευταίων κιόνων μέχρι την εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού. Έτσι, η χρήση τετραγωνικού καννάβου που χρησιμοποιήθηκε στη μεταγενέστερη Αγία Φωτεινή της Νέας Σμύρνης[6] επισημαίνεται νωρίτερα στο σχέδιο της Αγίας Ζώνης και φαίνεται να είναι μία σταθερά της ναοδομίας του Α. Δεμίρη.

Στο ιερό εσωτερικά ανοίγονται τρεις κύριες κόγχες. Στο κέντρο εκείνη του κυρίως ιερού βήματος βάθους 2,20 μ. και χορδής 4,33 μ. περιβάλλεται από ταινία σε εσοχή πλάτους 0,32 μ. και πλαισιώνεται από δύο πολύ μικρές κόγχες εν είδει προθέσεως και διακονικού. Το δεξιό (νότιο) κλίτος καταλήγει ανατολικά σε κόγχη χορδής 1,80 μ. και βάθους 0,92 μ. που καταλαμβάνει ενσωματωμένη Αγία Τράπεζα αλλά διαθέτει και μικρή κόγχη βόρειά της ως Πρόθεση και πράγματι λειτουργεί σαν αυτοτελές παρεκκλήσιο του Αγίου Σπυρίδωνος. Το βόρειο κλίτος έχει την κεντρική κόγχη χορδής 1,75 μ. και βάθους 0,87 μ. και μία μικρότερη εν είδει Προθέσεως αλλά κυρίως «θαλασσιδίου», χορδής 0,80 μ. και βάθους 0,43 μ. διαμορφωμένη στον βόρειο τοίχο ως ερμάριο στη θέση παραθύρου που καταργήθηκε. Ο προ του ιερού χώρος, είναι υπερυψωμένος από τον υπόλοιπο ναό κατά μία βαθμίδα και ορίζεται από μαρμάρινες κιγκλίδες που στη νοτιοδυτική γωνία τους φέρουν την επιγραφή: ΕΡΓΟΝ /ΑΦΟΙ Κ. ΠΕΡΡΑΚΗ/1995.

Και οι τρεις κόγχες εξωτερικά είναι τρίπλευρες και η μεν κεντρική έχει από

6. Καρατζόγλου, Αγία Φωτεινή, 99, 109, εικ. 5.

ένα παράθυρο σε κάθε πλευρά, ενώ οι πλάγιες των παραβημάτων έχουν από ένα παράθυρο μόνο στην ανατολική πλευρά. Ένα μεγαλύτερο παράθυρο ανοίγεται στους πλάγιους τοίχους των παραβημάτων, δηλ. στο βόρειο και το νότιο τοίχο. Το τελευταίο έχει μάλλον εκ των υστέρων μετατραπεί σε θύρα που βγάζει στο νότιο προαύλιο μέσω σκάλας με οκτώ ύψη. Η κεντρική ημιεξαγωνική κόγχη του ιερού εκφύεται εξωτερικά από τον τοίχο που βρίσκεται 0,70 μ. ανατολικότερα από τους αντίστοιχους τοίχους των επίσης ημιεξαγωνικών κογχών των παραβημάτων, όπως συμβαίνει και σ' άλλους ναούς, λ.χ. στην Αγία Τριάδα του Βύρωνα[7] και στους Αγίους Πάντες της Καλλιθέας (1926;)[8]. Η διαμόρφωση αυτή του ανατολικού άκρου της εκκλησίας συναντάται και σε μεσοβυζαντινούς ναούς όπως, λ.χ., στα καθολικά των μονών Βατοπεδίου και Ιβήρων[9]. Ο τρούλος έχει εσωτερικά κι εξωτερικά κυλινδρικό το τύμπανο όπου ανοίγονται 12 μονόλοβα παράθυρα. Η βάση του τρούλου δεν είναι τμήμα κύβου, αλλά οκταγωνικού πρίσματος που επιστέφεται με οκταγωνικό επίσης γείσο στη στάθμη της εξωτερικής ποδιάς των παραθύρων του τρούλου.

Στον αρχικό ναό δεν υπήρχαν τμήματα, που καλύπτονταν εξωτερικά με οριζόντια δώματα όπως στην Αγία Φωτεινή και άλλους ναούς του Δεμίρη ή άλλων αρχιτεκτόνων, όπως στο ναό του Αποστόλου Παύλου στην Κόρινθο του Αριστοτέλη Ζάχου[10]. Μόνο οι δύο αίθουσες που προστέθηκαν το 1955-1957 στα δυτικά καλύπτονται εν μέρει με δώμα.

Για την ενοποίηση των όψεων του ναού και των κωδωνοστασίων, τα γείσα τους, οριζόντια και κεκλιμένα, τονίζονται με σειρά τοξυλίων (bandes lombardes ή feston) εκλεκτικιστικό στοιχείο απώτερης ρωμανικής καταγωγής. Τα κωδωνοστάσια είναι τετράγωνοι πύργοι με οκταγωνικούς φανούς επί οκτώ κιόνων (Εικ. 8). Όπως στις όψεις πολλών ναών του μεσοπολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, οι όψεις του ναού επιχρίστηκαν με τσιμεντοκονία «αρτιφισιέλ» και χαράχτηκε επάνω της ισόδομη ψευδοτοιχοποιία με «λίθους» ύψους 46 εκ. και πλάτους κυμαινομένου από 52 έως 82 εκ. που χωρίζονται με επίπεδες ταινίες πλάτους 6 εκ. στους οριζόντιους και κατακόρυφους αρμούς. Η επένδυση αυτή με «αρτιφισιέλ» έγινε πιθανότατα μετά τον πόλεμο όπως και σε πολλούς άλλους ναούς του Μεσοπολέμου λ.χ. στους Αγίους Πάν-

7. Προσωπική παρατήρηση.

8. Ιω. Καρατζόγλου, «Τέσσερα δείγματα αστικής ναοδομίας στη νότια Αθήνα», Β' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά, Αθήνα 2012, (στο εξής: Καρατζόγλου, Δείγματα αστικής ναοδομίας) 142, εικ. 6.

9. P. Mylonas, «Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra, au Mont Athos et la genèse du catholicon athonite», *Cahiers Archéologiques* 32 (1984), 102 fig. 17.

10. Ελ. Φεσσά-Εμμανουήλ, «Αριστοτέλης Ζάχος. Καστοριά 1871 [ή 1872] - Αθήνα 1939», στο Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ - Β. Μαρμαράς, *12 Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, εικ. σσ. 34, 35, σ. 36.

τες της Καλλιθέας[11] ή στον Άγιο Ιωάννη της Γαργαρέττας (Κουκακίου Αθήνας) πριν την επένδυσή της με επιδερμίδα λιθοδομής.

Τα μεγάλα σύνθετα παράθυρα της βόρειας, νότιας και δυτικής κεραίας χωρίζονται σε τέσσερα κατακόρυφα ισοϋψή τόξα με κιονίσκους από τους οποίους ο μεσαίος είναι απλός, οι δε δύο πλάγιοι είναι τριστέλεχοι και συνεχίζονται καθ' ύψος με μικρότερους κιονίσκους. Ανάμεσα σ' αυτούς τους κιονίσκους, τα τοξωτά υπέρθυρα των δύο μεσαίων τόξων και το τοξωτό υπέρθυρο που περιβάλλει όλο το σύνθετο παράθυρο εντάσσεται κυκλικός ρόδακας με πέντε κυκλικά ανοίγματα (φεγγίτες) γύρω από έναν κεντρικό. Ας σημειωθεί ότι στο αρχικό σχέδιο οι υποδιαιρέσεις του σύνθετου παράθυρου είναι έξι, ενώ στην κατασκευή έγιναν τέσσερις. Και στις δύο περιπτώσεις στον άξονα υπάρχει πλήρες, δηλ. κιονίσκος, στοιχείο αντικλασικό και όχι κενό (άνοιγμα), στοιχείο κλασικό. Τα παραπάνω μέλη με όλες τις πλαστικές λεπτομέρειες είναι από χυτή τσιμεντοκονία.

Μια ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στο σχέδιο του Δεμίρη και το σημερινό κτήριο είναι η απουσία από το εξωτερικό των τοίχων των παραστάδων στις γωνίες που προβλέπονταν σε σχέδιο κάτοψης της 29/5/1924 αλλά δεν κατασκευάστηκαν τόσο για λόγους οικονομίας όσο και γιατί ο Δεμίρης θα θέλησε ν' απομακρυνθεί από την κλασικίζουσα αυτή άρθρωση.

Στο σχέδιο όσο και στο κτήριο οι εγκάρσιοι τοίχοι των πλάγιων κεραιών του σταυρού έχουν πάχος 0,82 μ. μεγαλύτερο από εκείνο των μακρών τοίχων (0,70 μ.) διότι οι πρώτοι λειτουργούν και ως αντηρίδες ενώ οι δεύτεροι ως λιγότερο φορτισμένοι τοίχοι πληρώσεως. Το ίδιο πάχος 0,82 μ. έχουν και οι κατά μήκος τοίχοι του εξωνάρθηκα, οι παραστάδες των σταυροειδών πεσσών και ο τοίχος απ' όπου εκφύεται η κόγχη του ιερού εξωτερικά. Παρατηρείται επίσης ότι ο παραπάνω τοίχος του ιερού έχει την εξωτερική του παρειά σε ευθυγραμμία με τις ανατολικές πλευρές των τρίπλευρων κογχών των παραβημάτων και αυτό συμβαίνει τόσο στο σχέδιο όσο και στο κτήριο. Οι παραπάνω παρατηρήσεις, η φωτογραφία της ανεγέρσεως με τον Δεμίρη στο ιερό και τους τεχνίτες ψηλά στις σκαλωσιές, η καλή στατική συμπεριφορά του ναού επί έναν αιώνα και η μελέτη των λεπτομερειών όπως, λ.χ., των σύνθετων παραθύρων, του άμβωνα, του τέμπλου και άλλων αρχιτεκτονικών στοιχείων, δείχνει ικανό αρχιτέκτονα, γνώστη των προβλημάτων συνολικού σχεδιασμού, κατασκευής και μορφολογικής ολοκλήρωσης ενός πολύπλοκου και απαιτητικού δημόσιου κτηρίου όπως ο ενοριακός ναός. Αλλά και ο εσωτερικός χώρος είναι λειτουργικός, αρμονικός και κατανυκτικά ημίφωτος. Σχέδιο του έτους 1924 που σώζεται στα Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη υπογράφεται ως εξής: «ο αρχιτέκτων Αθ. Δεμίρης / Οδός Βερανζέρου 41» και φέρει στρογγυλή σφραγίδα. Όμως ο Δεμίρης δεν είχε επίσημο δίπλωμα αρχιτεκτονικής σχολής ή άλλης ειδικότη-

11. Καρατζόγλου, Δείγματα αστικής ναοδομίας, 131.

τος μηχανικού, καθώς αυτός είχε φοιτήσει επιτυχώς στην ιδιωτική «Βιομηχανικήν και Εμπορικήν Ακαδημίαν» του Όθωνος Α. Ρουσόπουλου (Αθήνα 1855-1922) με δάσκαλο τον Ερνέστο Τσίλλερ (1837-1923) και είχε αποκτήσει ικανή εμπειρία στην πράξη. Αργότερα, με τον νόμο 4663 της 8ης Μαΐου 1930 (ΦΕΚ 149 τ. Α 9/5/1930) «περί εξασκήσεως του επαγγέλματος του πολιτικού μηχανικού, αρχιτέκτονος και τοπογράφου», άρθρο 1 και πιθανώς βάσει της παρ. δ, ο Δεμίρης και προφανώς και άλλοι με ανάλογα προσόντα, φαίνεται ότι απέκτησαν την άδεια να φέρουν επίσημα τον τίτλο του αρχιτέκτονα. Στο μητρώο του ΤΕΕ έχει αριθμό 1861, ειδικότητα αρχιτέκτονα και έτος εγγραφής 1919.

Ο άμβωνας είναι μαρμάρινος, ακολουθεί πιστά το σχέδιο της 4ης Απριλίου 1925 του Δεμίρη και φέρει την επιγραφή: ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΣΤΑΥΡΟΥΛΑΣ ΣΑΚΙΩΤΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ 1927. Ο δεσποτικός θρόνος, επίσης μαρμάρινος, φέρει την επιγραφή: ΔΩΡΗΤΑΙ / ΓΕΩΡΓΙΟΣ Α. ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΣ / ΚΑΙ ΔΑΦΝΗ ΣΥΖΥΓΟΣ ΑΥΤΟΥ / ΕΝ ΕΤΕΙ 1930 (Εικ.9).

Το τέμπλο, και αυτό μαρμάρινο, σχεδιασμένο από τον Α. Δεμίρη και έχει τα εξής διαστήματα, με τις ακόλουθες εικόνες και θύρες: από αριστερά (βόρεια) προς τα δεξιά (νότια): 1. Αγία Άννα 2. θύρα προθέσεως (Αρχάγγελος Μιχαήλ) 3. Άγιοι Ανάργυροι 4. Στον ΒΑ πεσσό Άγιος Πέτρος 5. Αγία Ζώνη 6. Παναγία 7. Ωραία Πύλη 8. Χριστός 9. Πρόδρομος 10. Στον ΝΑ πεσσό Απόστολος Παύλος 11. Άγιος Σπυρίδων 12. Θύρα διακονικού (Αρχάγγελος Γαβριήλ) 13. Άγιος Προκόπιος. Το τέμπλο φέρει τις εξής –εγχάρακτες, όπως και οι υπόλοιπες– επιγραφές: 1. με ευθειογενή γράμματα: ΑΦΙΕΡΩΜΑ / ΘΕΟΔΩΡΟΥ κ ΕΙΡΗΝΗΣ ΓΟΛΕΤΟΥ / 1936, 2. με τα ίδια γράμματα και από τον ίδιο με την προηγούμενη επιγραφή τεχνίτη: ΑΦΙΕΡΩΜΑ / ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ κ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗΣ ΣΚΡΕΠΑ / 1936, 3α) με βυζαντινότροπα γράμματα: ΤΟΔΕ ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΑΠΑΝΗ / ΜΑΡΙΑΣ Σ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ 1938, 3β) στο βάθρο της ποδιάς, με μικρότερα ευθειογενή γράμματα: ΕΡΓΟΝ ΑΔΕΛΦΩΝ ΛΑΖΑΡΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΛΥΡΙΤΗ 4. με βυζαντινότροπα γράμματα: ΤΟΔΕ ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΑΠΑΝΗ. / ΣΤΑΥΡΟΥ Γ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ 1938. Τα μαρμάρινα προσκυνητάρια, τα προσκολλημένα στις παραστάδες των πεσσών μεταξύ του κυρίως ναού και του νάρθηκα, φέρουν τις εξής επιγραφές: το μεν νότιο της Αγίας Ζώνης, ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ Δ.ΓΕΩΡΓΙΟΥ 1933, το δε βόρειο, του Αγίου Σπυρίδωνος, ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ Δ.ΚΑΣΤΑΝΟΥ 1933. Στην ανατολική παραστάδα της νότια κεραίας στο προσκυνητάρι με την παράσταση της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού αναγράφεται: ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΑΥΡΟΥ Γ.ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΖΥΓΟΥ ΑΥΤΟΥ ΜΑΡΙΑΣ 1937. Η αγιογράφηση του ναού άρχισε το 1938 από τον Στέφανο Ασμάνη (1888-1972) σε ύφος ναζαρηνό και συνεχίστηκε μεταπολεμικά (1950) από τον ίδιο επηρεασμένον όμως πια από την κίνηση επιστροφής στις ρίζες του Φώτη Κόντογλου (1895-1965).

Ο παλαιός ναός της Αγίας Ζώνης μετά την δημιουργία του μεγάλου ναού,

γιορτάζει όχι πλέον την Αγία Ζώνη στις 31/8 αλλά την κατάθεση της Εσθήτας της Θεοτόκου στις 2 Ιουλίου και έχει μέσες εξωτερικές διαστάσεις 10,30 μ. x 12,10 μ. μαζί με την κόγχη του ιερού ή 10,75 μ. χωρίς την κόγχη[12] (Εικ. 10α, 10β, 10γ). Τυπολογικά είναι σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο χωρίς τα ανατολικά διαμερίσματα και με συνεπτυγμένο ιερό που φαίνεται ότι το έκοψε ο δρόμος. Τα ανατολικά μέρη του ναού περιορίζονται στην βραχεία ανατολική κεραία που χρησιμεύει ως ιερό βήμα με το νοτιοανατολικό πλάγιο διαμέρισμα ως βοηθητικό χώρο (διακονικό) μέσω του οποίου το ιερό επικοινωνεί με την αυλή. Η ανατολική κεραία καταλήγει σε πολύ ρηχή (βάθους μόλις 40 εκ.) και τυφλή κόγχη που εξωτερικά προεξέχει από τη ρυμοτομική γραμμή της οδού Αγίας Ζώνης που είναι πεζόδρομος στο τμήμα αυτό. Βορειοανατολικό διαμέρισμα δεν έχει ο ναός και ως Πρόθεση χρησιμεύει ρηχή ορθογωνική εσοχή 57x16 εκ. στο βόρειο άκρο της κόγχης. Ο διαμήκης άξονας του ναού δεν σκοπεύει ακριβώς την ανατολή αλλά κλίνει κατά 15 περίπου μοίρες προς νότον ενώ ο αντίστοιχος άξονας του μεγάλου ναού σκοπεύει πρακτικά την ανατολή προσαρμοζόμενος με τους γύρω δρόμους .

Το δυτικό τμήμα του ναού ανήκει σε μεταγενέστερη φάση, όπως κι η στοά στα δυτικά που στηρίζεται σε δύο κίονες διαμέτρου 30 εκ. και δύο πεσσούς στις γωνίες 0,72 μ. x 0,90 μ. Κάτω από την στοά και δεξιά από τη δυτική είσοδο του ναού εξωτερικά αναγράφεται σε μαρμάρινη πλάκα: Ο ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ / ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΔΑΠΑΝΑΙΣ / ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΚΑΙ ΟΛΓΑΣ ΟΖΕΡΩΦ / ΠΡΕΣΒΕΥΤΩΝ ΡΩΣΣΙΑΣ / ΕΝ ΕΤΕΙ 1843. Εσωτερικά, στον δυτικό τοίχο υπάρχει η παρακάτω επιγραφή της αγιογραφήσεως με λευκά κεφαλαία γράμματα σε γκρίζο βάθος: ΙϹΤΟΡΗΘΗ Ο ΠΑΝϹΕΠΤΟϹ ΟΥΤΟϹ ΝΑΟϹ, Ο ΕΙϹ ΑΝΑΜΝΗϹΙΝ ΤΗϹ ΚΑΤΑΘΕ- / ϹΕΩϹ ΤΗϹ ΤΙΜΙΑϹ ΖΩΝΗϹ ΤΗϹ ΥΠΕΡΑΓΙΑϹ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ ϹΩΤΗ- / ΡΙΩ 1979 ΚΟΠΟΙϹ ΜΕΝ ΚΑΙ ΦΡΟΝΤΙΔΙ ΚΑΙ ΑΝΑΛΩΜΑϹΙ ΙΕΡΕΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ / ΚΑΙ ΕΝΟΡΙΤΩΝ, ΔΙΑ ΧΕΙΡΟϹ ΔΕ ΔΙΟΝΥϹΙΟΥ ΑΝΔΡΑΒΙΔΙΩΤΟΥ / ΤΟΥ ΖΑΚΥΝΘΙΟΥ./ Η ΠΑΡΕΔΡΕΥΟΥϹΑ ΤΩ ΥΨΗΛΩ ΘΡΟΝΩ ΤΗϹ ΤΡΙϹΥΠΟϹΤΑΤΟΥ ΜΟΝΑ / ΔΙΚΩϹ ΠΡΟϹΚΥΝΟΥΜΕΝΗϹ ΚΑΙ ΔΟΞΑΖΟΜΕΝΗϹ ΘΕΟΤΗΤΟϹ, ΘΕΟΤΟΚΕ ΠΡΕ- / ϹΒΕΥΕ ΙΝΑ ΤΥΧΩΜΕΝ ΠΑΝΤΕϹ ΤΗϹ ΑΙΩΝΙΟΥ ΖΩΗϹ. ΑΜΗΝ.

Ο τρούλος, οκτάπλευρος εξωτερικά, στηρίζεται μέσω λοφίων σε τοίχους ανατολικά και πεσσούς 70x90 εκ. δυτικά. Από την φάση του ναού του 1843 σώζεται το διαμέρισμα του τρούλου, μέρος της ανατολικής κεραίας και οι δύο εγκάρσιες καμάρες. Σε πρόσφατη διατριβή αναφέρεται ότι «ο ναός … επεκτάθηκε (1883) με την κατασκευή εξωνάρθηκα … ενώ το 1889 πραγματοποιήθηκαν … εργασίες συντήρησης»[13]. Δυτικά από τους δύο πεσσούς η κεραία του σταυρού

12. Πάλλης, *Τοπογραφία*, 197-198.

13. Μ. Δανιήλ, *Το έργο της Αρχιτεκτονικής Υπηρεσίας του Δήμου Αθηναίων κατά την περίοδο 1835-1912*, Πολυγραφημένη διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Αθήνα 2017.

και τα δύο δυτικά γωνιακά διαμερίσματα είναι σε νεότερη φάση που επισημαίνεται με στένεμα του νεώτερου δυτικού τμήματος κατά 2-3 εκ. στην εξωτερική παρειά του βόρειου και νότιου τοίχου. Η στέγαση των δυτικών γωνιακών διαμερισμάτων γίνεται με κεκλιμένες κι ελαφρά καμπυλωμένες πλάκες οπλισμένου σκυροδέματος. Η στοά στα δυτικά στηρίζεται σε δύο κίονες από οπλισμένο σκυρόδεμα διαμέτρου 27/32 εκ. και καλύπτεται στο κέντρο με διαμήκη καμάρα από οπλισμένο σκυρόδεμα και στα πλάγια με κεκλιμένες προς τα πλάγια κι ελαφρά καμπυλωμένες πλάκες από το ίδιο υλικό. Το σχήμα των πλακών, ίδιο ακριβώς με εκείνου που καλύπτουν τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα αποδεικνύουν ότι η στοά έγινε στην ίδια οικοδομική φάση με το δυτικό μέρος του κυρίως ναού, πιθανότατα σε αντικατάσταση του εξωνάρθηκα του 1883 (Εικ. 11).

Στο νότιο τοίχο του ναού εσωτερικά είναι προσκολλημένο κτιστό τυφλό τόξο, συνολικού πλάτους 1,77 μ. και ύψους 2,31 μ. από το δάπεδο του ναού, που φέρει εντός της πλάτους 1,19 μ. και ύψους 1,60 μ. εσοχής του, τοιχογραφία (Εικ. 13). Η εσοχή αρχίζει σε ύψος 0,58 μ. από το δάπεδο του ναού και επιστέφεται με οξυκόρυφο ισλαμίζον τόξο πάχους 13-15 εκ. που εδράζεται σε γενέσεις ύψους 10 εκ. Στο άνω δεξιό μέρος του τόξου σώζεται τμήμα κυματίου μήκους 15 εκ. που έτρεχε σ' όλο το μήκος του τόξου. Η τοιχογραφία παριστά την Παναγία ένθρονη και Βρεφοκρατούσα να πλαισιώνεται από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ (αριστερά) και Γαβριήλ (δεξιά) όπως πιστοποιούν τα κεφαλαία αρχικά Μ και Γ επάνω απ' τα κεφάλια τους. Εκτός από τα εκατέρωθεν γραμμένα συμπιλήματα ΜΡ και ΘΥ εντός μεταλλείων, αριστερά από την Παναγία σώζονται οι λέξεις ΠΑ..ΓΙ./Η ΠΑΝ/ΤΩΝ και δεξιά η λέξη ΕΛΠΙC. Η τοιχογραφία θα μπορούσε να χρονολογηθεί στην Τουρκοκρατία (17ος - 18ος αι. ;) και πάντως είναι πολύ παλαιότερη του 1843. Η τοιχογραφία λοιπόν αυτή άρα και το τυφλό τόξο που την φέρει ανήκουν σε φάση του ναού επί Τουρκοκρατίας και τούτο επιβεβαιώνει την προφορική παράδοση ότι ο πρέσβης της Ρωσίας Οζερώφ, περνώντας από κει με το άλογό του σκόνταψε σε χαλάσματα όπου βρέθηκε η εικόνα της Παναγίας. Βέβαια, ο Α. Ορλάνδος δεν αναφέρει το ναό στο έργο του *Μεσαιωνικά Μνημεία της Πεδιάδος των Αθηνών και των κλιτύων Υμηττού-Πεντελικού-Πάρνηθος και Αιγάλεω*, Αθήναι 1933, αλλά εξίσου δεν αναφέρει και το ναό του Αγίου Δημητρίου «των Όπλων» που είναι καμαροσκεπής βασιλική με τυφλά αψιδώματα και διασώζει τοιχογραφία του Αγίου Δημητρίου σε κάποιο απ' αυτά. Άρα ο αρχικός ναός της Αγίας Ζώνης είχε πιθανώς τυφλά τόξα στα πλάγια δηλαδή ήταν του ίδιου με τον Άγιο Δημήτριο «των Όπλων»[14] τύπου, που επιχωριάζει στην Αττική[15].

14. Μπίρης, *Τοπωνυμίαι*, 78, Π. Λαζαρίδης, Ναός Αγίου Δημητρίου των Όπλων, «Μεσαιωνικά Αθηνών, Αττικής και Νήσων Σαρωνικού», *ΑΔ* 23 (1968), 115 και 116, σχ. 2

15. Α. Ορλάνδος, *Μεσαιωνικά μνημεία της πεδιάδος των Αθηνών και των κλιτύων Υμηττού*

Ο ναός λοιπόν, στον οποίον ανήκε το τόξο, άγνωστης ακριβούς χρονολογίας, αλλά πάντως της Τουρκοκρατίας, συνδέεται και με την Επανάσταση του 1821 στη διάρκεια της οποίας καταστράφηκε, πιθανώς στην εκστρατεία του Κιουταχή κατά της Αθήνας το 1826-27. Πράγματι ο ναός βρίσκεται μόλις 80 μ. από την οικία του Άγγλου ναυάρχου Μάλκολμ (νυν παλαιό κτήριο του Ασύλου Ανιάτων) όπου ο Ρεσίτ πασάς (Κιουταχής) κατά τον Κώστα Μπίρη έστησε τη σκηνή του κατά την παραπάνω εκστρατεία επειδή εκεί κοντά υπήρχαν στέρνες νερού του κτήματος του Δημητρίου Γάσπαρη[16]. Την ύπαρξη ναού παλαιότερου του 1843 ενισχύει η Αγία Τράπεζα του ναού που προσκολλάται στον καμπύλο τοίχο του ιερού και αποτελείται από αρχαία μέλη σε β΄ χρήση, ήτοι από κάτω προς τα πάνω: Αρχαία ταφική στήλη κυκλικής διατομής ύψους 53 εκ., διαμέτρου 32 εκ. που φέρει 8 εκ. κάτω από την επάνω επιφάνειά της τη γνωστή σπείρα, επάνω απ' τη στήλη κιονόκρανο με φύλλα καλάμου (περγαμηνού τύπου) διαμέτρου 27 εκ., επ' αυτού μαρμάρινη πλάκα λοξότμητη ύψους 8,5 εκ. και τέλος επ' αυτής νεότερη μαρμάρινη πλάκα πάχους 4 εκ. και διαστάσεων 70x88 εκ. Η Αγία Τράπεζα το 1843 θα συντέθηκε από μέλη σε β΄ χρήση που βρέθηκαν επί τόπου. Το νότιο διαμέρισμα του ιερού (διακονικό) καλύπτεται με καμάρα από Β. προς Ν., είναι χώρος καθαρά βοηθητικός και έχει έξοδο (νεώτερη;) προς Ν. Τον ναό περιβάλλει από βόρεια, δυτικά και νότια κτιστό πεζούλι-κάθισμα πλάτους 37 εκ.

Το ανατολικό μέρος του ναού και ιδίως η κόγχη του ιερού πρέπει να έχει υποστεί επέμβαση, πιθανότατα βράχυνση, για να μην προβάλλει πολύ στην οδό Αγίας Ζώνης (Εικ. 12). Σύμφωνα με μαρτυρία του παλαιού κατοίκου της περιοχής, συγγραφέα κ. Βασίλη Μπακογιάννη, αυτό έγινε περί τα τέλη του 19^{ου} ή αρχές 20^{ού} αι., όταν χαράχτηκε για να διαπλατυνθεί η οδός Αγίας Ζώνης. Η πεζοδρόμηση του ίδιου δρόμου περί το 1991-1992 δεν άλλαξε την εξωτερική μορφή του ναού. Πάντως οι οικοδομικές φάσεις και των δύο ναών χρειάζονται περαιτέρω διερεύνηση.

Το συγκρότημα των δύο ναών και των βοηθητικών και ελεύθερων χώρων της ενορίας της Αγίας Ζώνης, μαζί με τον ομώνυμο πεζόδρομο, λειτουργεί άρτια ως ζωντανό κύτταρο κοινωνίας των ανθρώπων κάθε ηλικίας, προέλευσης, γλώσσας ή θρησκεύματος που κατοικούν, επισκέπτονται ή διέρχονται, απ' αυτό το ανοιχτό, τοπικό «περιβόλι της Παναγίας».

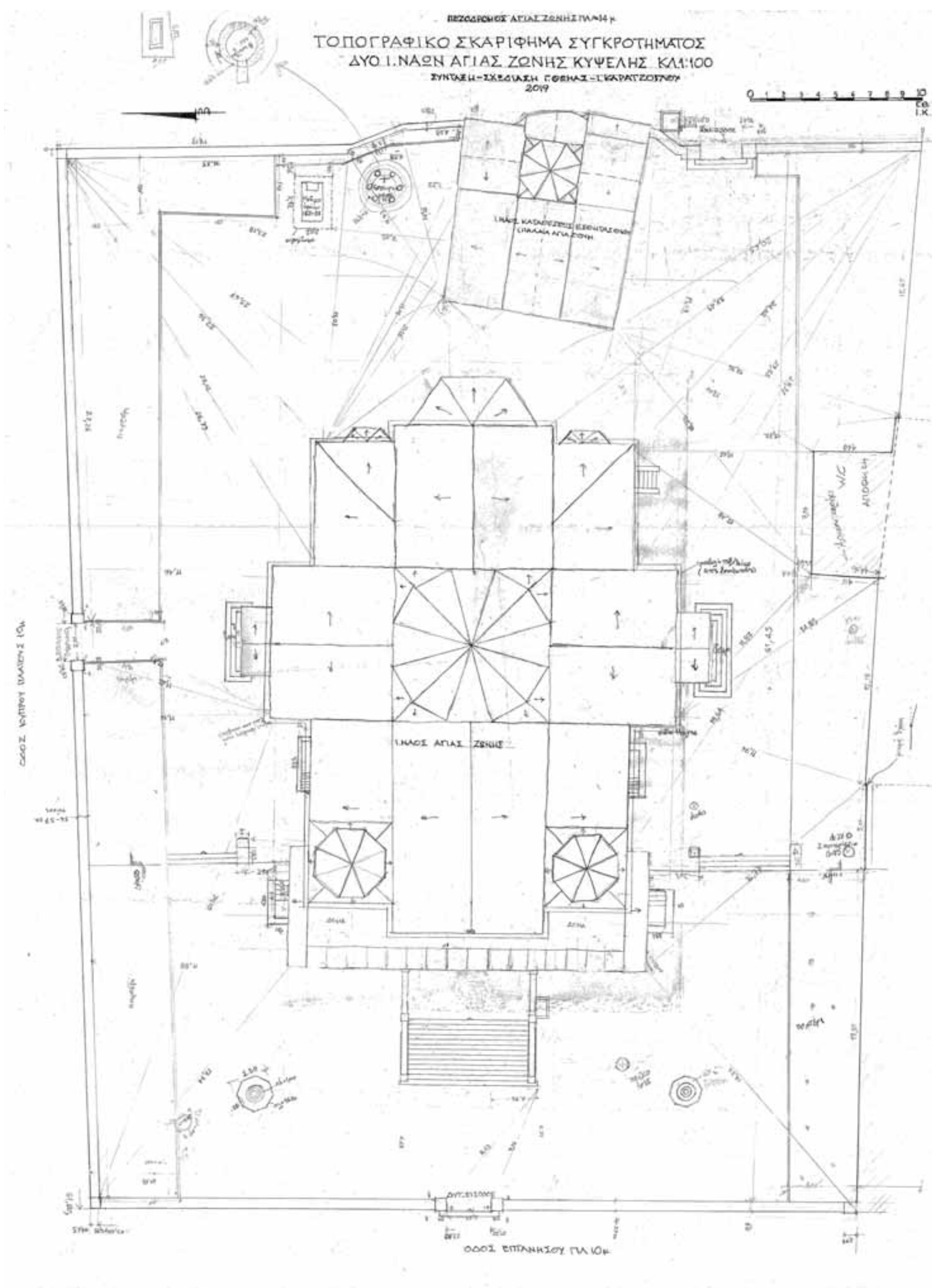
– *Πεντελικού, Πάρνηθος και Αιγάλεω*, Αθήναι 1933, *σποράδην* και Πάλλης, *Τοπογραφία*, 507.

16. Κ. Μπίρης, *Αι Αθήναι από του 19^{ου} εις τον 20^{όν} αιώνα*, Εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2005, 22, 255, Θ. Γιοχάλας - Τ. Καφετζάκη, *Αθήνα. Ιχνηλατώντας την πόλη με οδηγό την ιστορία και τη λογοτεχνία*, Εστία, Αθήνα 2013, Δ. Φωτιάδης, *Η Επανάσταση του 21*, τ. 3, 283, Αθήνα 1972.

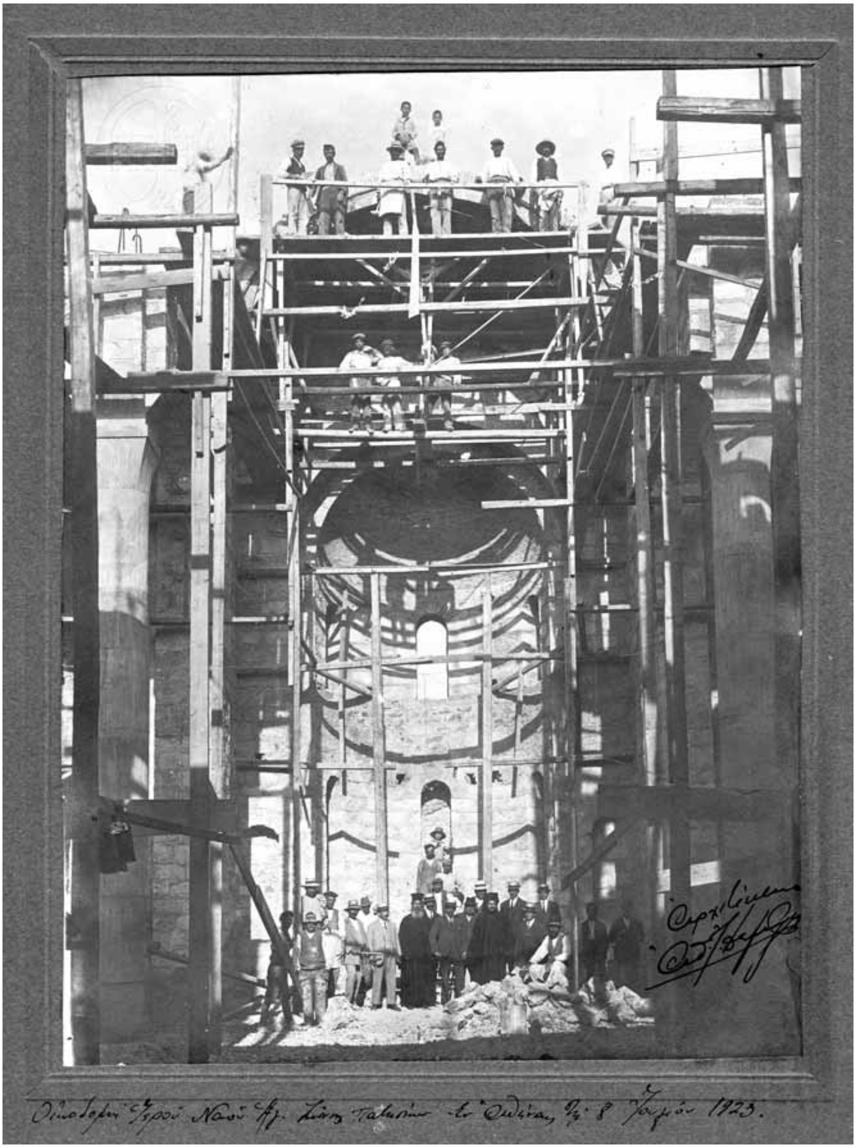


Εικ. 1 (α & β). Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης.
Το συγκρότημα των δύο ναών στο πολεοδομικό του περιβάλλον
από ΒΔ και από αέρος (πηγή: Google Earth).

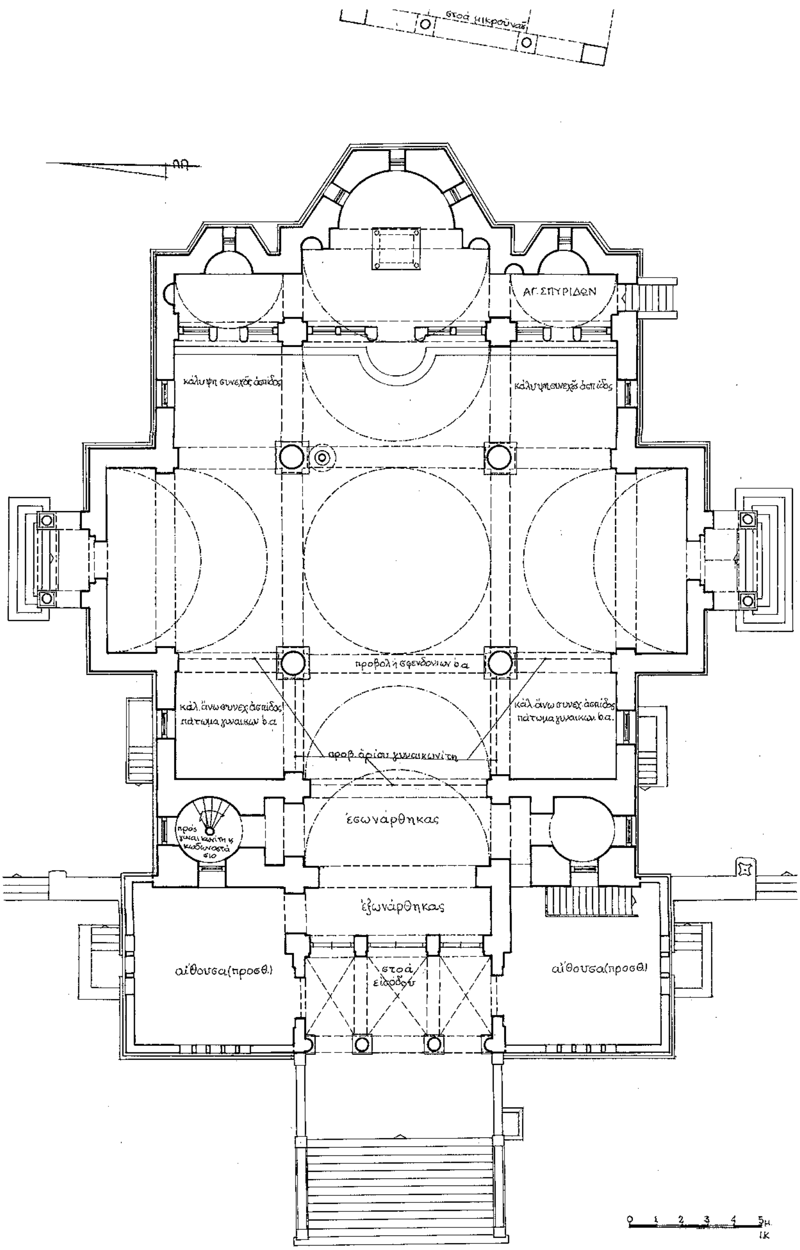




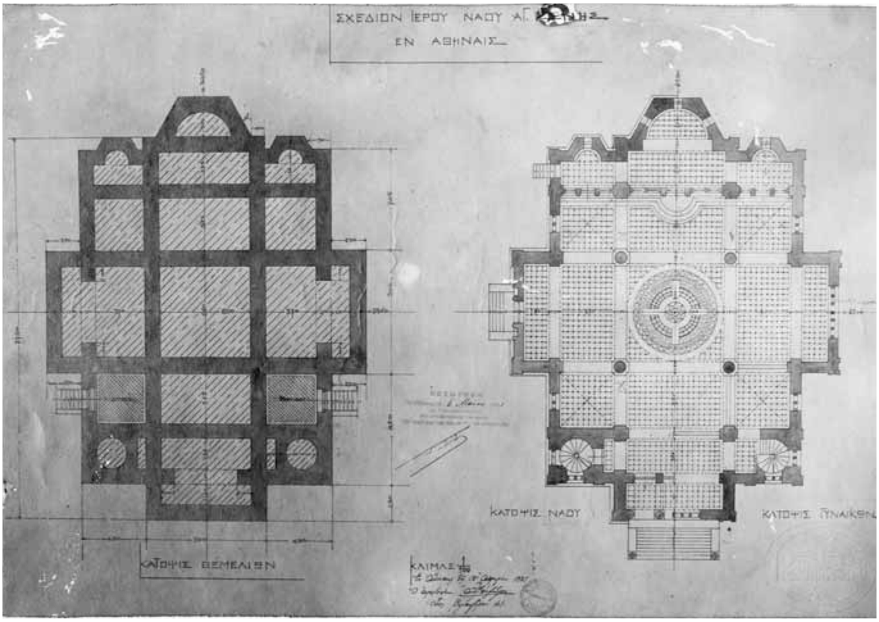
Εικ. 2. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Τοπογραφικό σκαρίφημα του συγκροτήματος υπό κλίμακα (σύνταξη Γ. Θωμάς - Ιω. Καρατζόγλου).



Εικ. 3. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Ο μεγάλος ναός
υπό κατασκευήν (8/7/1923). Στην κάτω σειρά ο Δεμίρης
(πηγή: Μουσείο Μπενάκη. Αρχείο Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής).



Εικ. 4. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Κάτοψη του μεγάλου ναού. Υπάρχουσα κατάσταση (αποτύπωση 2019 σε υπόβαθρο του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Κακαβούλη).



Εικ. 5. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Σχέδια κατόψεων ισογείου και θεμελίων του Α. Δεμίρη (12/4/1921, πηγή: αρχείο Ιερού Ναού).



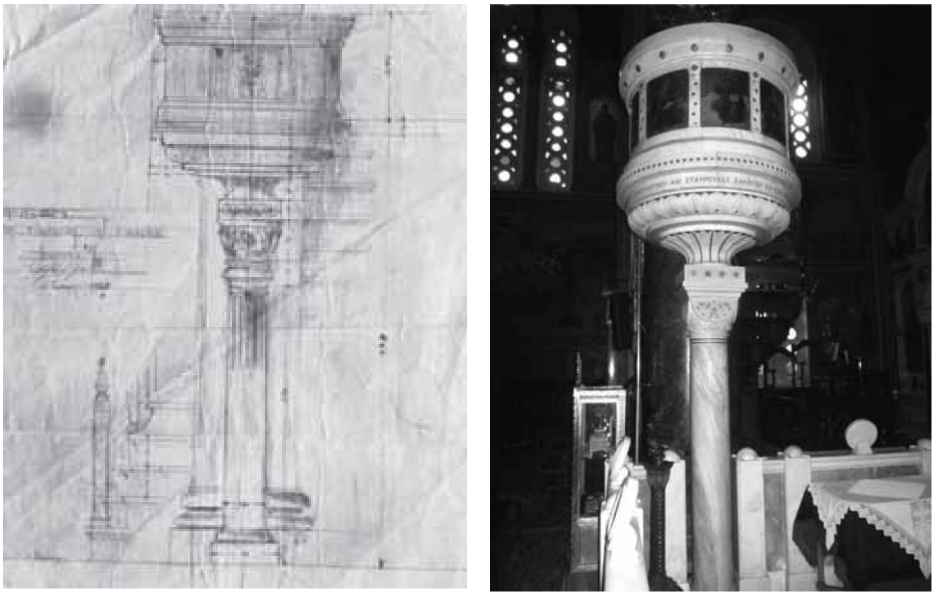
Εικ. 6. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Άποψη του μεγάλου ναού από τα βορειοδυτικά περί το 1953 (πηγή: αρχείο Ιερού Ναού).



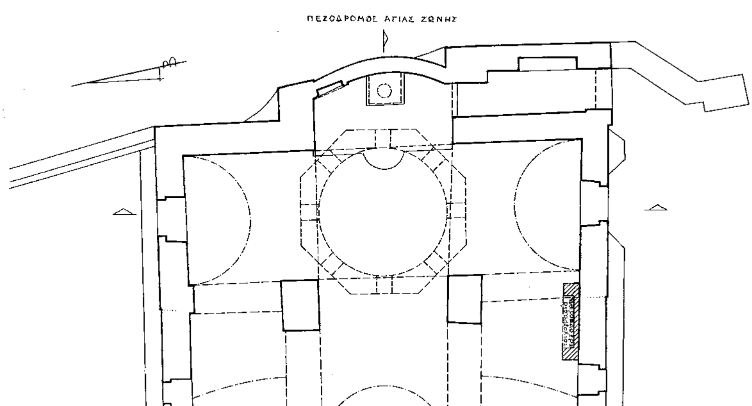
Εικ. 7. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης.
Άποψη του μεγάλου ναού από τα δυτικά (φωτ.2017).



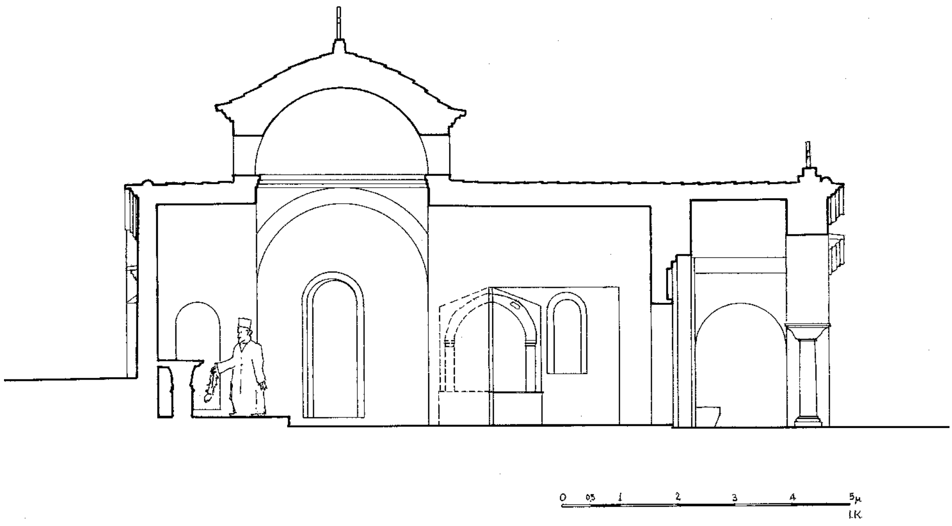
Εικ. 8. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης.
Άποψη του μεγάλου ναού από τα βόρεια (φωτ. 2017).



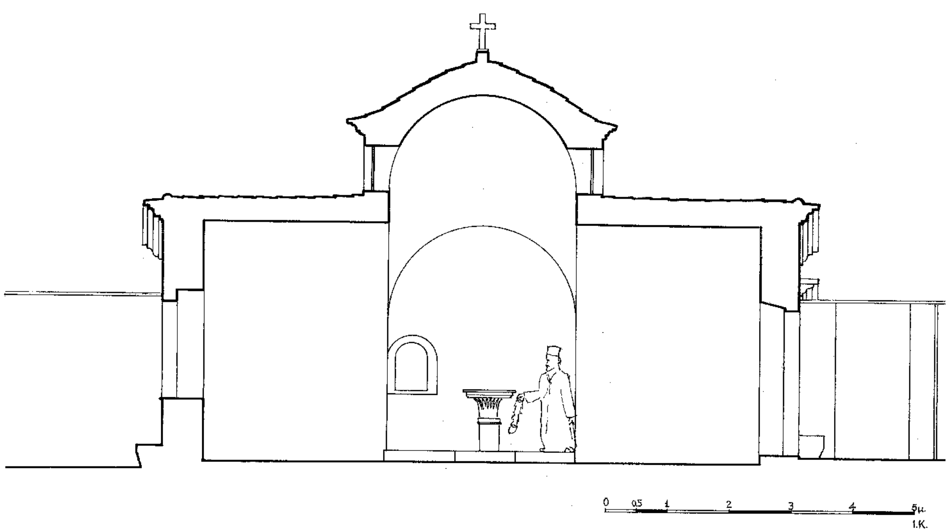
Εικ. 9. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Ο μαρμάρινος άμβωνας. Σχέδιο του Α. Δεμίρη (1925-πηγή: ΑΝΑ Μουσείου Μπενάκη) και υπάρχουσα κατάσταση (φωτ. 2017).



Εικ. 10α. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Μικρός ναός. Κάτοψη.



Εικ. 10β. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Μικρός ναός. Τομή.



Εικ. 10γ. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Μικρός ναός. Τομή.



Εικ. 11. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης.
Ο μικρός ναός από τα νοτιοδυτικά (φωτ. 2019).



Εικ. 12. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Ο μικρός ναός από τα ανατολικά.
Στο βάθος η ανατολική όψη του μεγάλου (φωτ.2019).



Εικ. 13. Κυψέλη. Ναός Αγίας Ζώνης. Μικρός ναός. Τοιχογραφία της Παναγίας εντός τυφλού τόξου προσκολλημένου στο νότιο τοίχο (φωτ. 2019).

Πέτρος Κουφόπουλος – Μαρίνα Μυριανθέως-Κουφοπούλου

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΡΑΠΟΝΤΟΣ ΜΥΤΙΛΗΝΗΣ

Ο ναός του Αγίου Θεράποντος αποτελεί τη μεγαλύτερη εκκλησία της Λέσβου και ένα από τα σημαντικότερα μνημεία της επίσημης αρχιτεκτονικής του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα στο Βόρειο Αιγαίο[1]. Ως σήμερα δεν έχει πραγματοποιηθεί αναλυτική δημοσίευση της, αδιαμφισβήτητα άξιας λόγου, αρχιτεκτονικής του ναού. Ευτυχώς σημαντικές διαφωτιστικές πληροφορίες σχετικά με την ανέγερση, τον αρχιτέκτονα, τον γλύπτη και άλλους συντελεστές του έργου απαντώνται σε επιμέρους δημοσιεύσεις[2], όπου τεκμηριώνεται ότι τα εγκαίνια του ναού έγιναν το 1935, παρόλο που ο σχεδιασμός του είχε πραγματοποιηθεί από τον αρχιτέκτονα Αργύρη Αδαλή στα τέλη του 19ου αιώνα και η κατασκευή του είχε ολοκληρωθεί το αργότερο στις αρχές του 20ού αιώνα[3].

Στην παρούσα ευσύνοπτη δημοσίευση παρουσιάζονται για πρώτη φορά πλήρη σχέδια αποτύπωσης του συνόλου του μεγάλου ναού (Εικ. 1-9), αποκαλύπτοντας ένα άγνωστο μικρό, πλην όμως σημαντικό, θολωτό υπόγειο χώρο κάτω από το διακονικό (Εικ. 1). Δόθηκε έμφαση στην τεκμηρίωση και ανάλυση της, ούτως ή άλλως μη ορατής από το εσωτερικό του ναού, στέγης, αποκαλύπτοντας τον τρόπο δομής της ξύλινης θολοδομίας και της στέγης των κεραιών και κυρίως της εξαιρετικά προηγμένης, από πλευράς οικοδομικής τεχνολογίας, διπλοθολικής κατασκευής του κεντρικού τρούλου[4] (Εικ. 5, 7, 9).

---

1. Ευχαριστούμε τον Προϊστάμενο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Λέσβου κ. Παύλο Τριανταφυλλίδη για τη χορήγηση άδειας για τη μελέτη του μνημείου, τον Προϊστάμενο του Ι. Ναού Αγίου Θεράποντος π. Αθανάσιο Γιουσμά για την ανάθεση της μελέτης αποκατάστασης των όψεων και στεγών και τη διάθεση στοιχείων από το αρχείο του ναού και την Ιερά Μονή Βατοπεδίου Αγίου Όρους για την υποστήριξή της στο εγχείρημα της αποτύπωσης και μελέτης αποκατάστασης του ναού.

2. Α. Γιουσμά (πρωτοπρ.), *Ο Ιερός Ναός του Αγίου Θεράποντα*, Μυτιλήνη 2007 (στο εξής: Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα), Β. Παπανικολάου (πατρός), *Καλλίνικος Ολυμπιώτης, Πατριάρχης Αλεξανδρείας (1800-1889)*, Έκδοση Ι.Μ. Αγίας Τριάδος Σπαρμού Ολύμπου, 2013 (στο εξής: Παπανικολάου, Καλλίνικος Ολυμπιώτης).

3. Σ. Γ. Τάξης, *Συνοπτική Ιστορία και Τοπογραφία της Λέσβου*, Φωτομηχανική ανατύπωση της έκδοσης του 1909, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη 1995, 84 (στο εξής: Ιστορία και Τοπογραφία της Λέσβου).

4. Η αποτύπωση του ναού εκπονήθηκε στα πλαίσια της μελέτης αποκατάστασης των όψε-

Ο μνημειακών διαστάσεων ναός του Αγίου Θεράποντος, που είχε κηρυχθεί ιστορικό διατηρητέο μνημείο ήδη από το 1988[5], εντάσσεται στον αστικό ιστό της Μυτιλήνης, σε μικρή σχετικά απόσταση από τη δυτική προκυμαία. Βρίσκεται στο οικοδομικό τετράγωνο που περιβάλλεται από τις οδούς Ερμού, Αλκαίου, Αρίωνος και Αγίου Θεράποντος και η προσπέλαση του γίνεται μέσω πλατείας στα δυτικά (Εικ. 10).

Αναλυτική παρουσίαση των, ως σήμερα, γνωστών ιστορικών στοιχείων για τον παλαιό αλλά και το νεότερο ναό του Αγίου Θεράποντος περιλαμβάνεται στο βιβλίο του πρωτοπρεσβυτέρου π. Αθανασίου Γιουσμά, από το οποίο αντλούνται πολλά στοιχεία στο παρόν κείμενο. Από τις πηγές πληροφορούμαστε την ύπαρξη, πιθανότατα κοντά στη θέση του σημερινού ναού, ενός μικρού παρεκκλησίου, που ήταν ήδη πεπαλαιωμένο αλλά ακόμη σε χρήση το 1760, κτισμένο πάνω σε ερείπια αρχαιότερων κτισμάτων. Ακόμη μαρτυρείται ότι κοντά σε αυτό υπήρχε και κοιμητήριο[6]. Ο παλιός ναός ήταν αφιερωμένος στον Άγιο Θεράποντα και βρισκόταν στον περίβολο του λεγόμενου «Ξενοδοχείου», φιλανθρωπικού ιδρύματος του νησιού που λειτουργούσε στη θέση αυτή ήδη από το 18ο αιώνα[7]. Το συγκρότημα, που αργότερα ανακαινίστηκε, αναφέρεται ως το Νοσοκομείο (Σπιτάλια) Μυτιλήνης.

Σύμφωνα με την παράδοση και τα αρχαιολογικά κατάλοιπα που αναφέρουν παλιές περιγραφές, στη θέση αυτή βρισκόταν κατά την αρχαιότητα ο ναός του Απόλλωνα. Ενδείξεις της προΰπαρξης κάποιου κοντινού αρχαίου μνημείου αποτελούν τα αρχαία αρχιτεκτονικά μέλη που είναι ενσωματωμένα σε προγενέστερες του ναού κατασκευές, στο μικρό υπόγειο κάτω από το διακονικό του Αγίου Θεράποντος καθώς και τα διάσπαρτα αρχιτεκτονικά μέλη στον περιβάλλοντα χώρο[8] (Εικ. 1, Τομή 2).

Την ανέγερση του νέου ναού οραματίστηκε, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα,

---

ων και των στεγών του ναού κατά τα έτη 2014-15. Οι μετρήσεις πραγματοποιήθηκαν σε διαδοχικές αποστολές στο διάστημα από το Νοέμβριο του 2014 ως τον Απρίλιο του 2015, από τον αρχιτέκτονα Π. Κουφόπουλο με συνεργάτες τους αρχιτέκτονες Ιω. Σταυρόπουλο και Γρ. Κουτρόπουλο, τους φοιτητές της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, Στ. και Ιω.- Μ. Κουφόπουλο και τον τοπογράφο Θ. Χατζηθεοδώρου. Τις σχεδιάσεις της αποτύπωσης του ναού πραγματοποίησε ο αρχιτέκτων Χ. Κατσιάνος, την τρισδιάστατη απεικόνιση ο Ι.-Μ. Κουφόπουλος και τις σχεδιάσεις της πρότασης αποκατάστασης η αρχιτέκτων Μ. Μαντέλη. Τη μελέτη συντήρησης των υλικών δομής των όψεων πραγματοποίησαν οι συντηρήτριες Γ. Δογάνη και Α. Γαλανού. Η αυτοψία του φέροντος οργανισμού του ναού έγινε από τους πολιτικούς μηχανικούς Π. Παναγιωτόπουλο και Β. Κασίμη. Βλ. Π. Κουφόπουλος, Μ. Μυριανθέως, *Μελέτη Αποκατάστασης όψεων και στεγών Ι. Ναού Αγίου Θεράποντος, Μάρτιος 2016, (αδημοσίευτη)*

5. Απόφαση ΥΠΠΟ Β1/Φ27 142/9/12.2.99, στο ΦΕΚ 159/Β/22.3.88.

6. Αυτό ίσως αιτιολογεί και τη διατήρηση ως τις μέρες μας της χρήσης του υπογείου του ναού ως οστεοφυλακίου.

7. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 17-18.

8. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 20.

ο μητροπολίτης Μυτιλήνης Καλλίνικος Κυπαρίσσης, γνωστός ως Ολύμπιος ή Ολυμπιώτης (1843-1853), μετέπειτα Πατριάρχης Αλεξανδρείας (1858-1861)[9]. Με πρωτοβουλία του διενεργήθηκαν έρανοι για την οικοδόμηση του ναού με σκοπό αυτός να ξεπεράσει σε μέγεθος και πολυτέλεια το νεόδμητο τότε Γενί Τζαμί (1825)[10]. Τον Ιούνιο του 1859 εκδόθηκε φιρμάνι που επέτρεπε την ανακαίνιση του παλιού παρεκκλησίου. Από το 1864, όταν ο Καλλίνικος επέστρεψε πλέον στη Μυτιλήνη, ενεργοποιήθηκε ως πρόεδρος της επιτροπής για την αντικατάστασή του με το νέο ναό[11]. Αναφέρεται ότι στη δαπάνη της ανέγερσης συνέβαλαν το Νοσοκομείο της Μυτιλήνης και ορισμένοι εύποροι πολίτες[12].

Δεν είναι γνωστό πότε συντάχθηκαν τα σχέδια του αρχιτέκτονα Αργύρη Αδαλή και πότε ακριβώς ξεκίνησε η οικοδόμηση του ναού. Φαίνεται ότι κάποιες οικοδομικές εργασίες είχαν ξεκινήσει ήδη από τα μέσα του 19^ου^ αιώνα, όταν ο Καλλίνικος ήταν ακόμη Μητροπολίτης Μυτιλήνης. Σύμφωνα με τον π. Α. Γιουσμά, πιθανολογείται ότι ο ναός τουλάχιστον εξωτερικά είχε ολοκληρωθεί περί το 1898[13]. Από τον Β. Παπανικολάου αναφέρεται ότι ο νέος ναός άρχισε να λειτουργεί περίπου από το 1900[14], παρόλο που το εσωτερικό του δεν είχε ολοκληρωθεί. Κατά την παρούσα έρευνα εντοπίστηκε μέσα στη στέγη του ναού πρόχειρα σημειωμένη η χρονολογία 1904, γραμμένη με μολύβι πάνω σε ξύλινη δοκό. Τέλος από τον Σ. Γ. Τάξη αναφέρεται ότι το έτος 1909 ο ναός του Αγίου Θεράποντος είχε πλέον ολοκληρωθεί[15], γεγονός που βεβαιώνεται και από γνωστές φωτογραφίες των αρχών του 20^ού^ αιώνα. Τα επίσημα εγκαίνια του ναού έγιναν πολύ αργότερα, τον Σεπτέμβριο του 1935 από τον Μητροπολίτη Ιάκωβο Α΄[16].

Ο αρχιτέκτονας του ναού Αργύρης Κων. Αδαλής (1852-1914) καταγόταν από τη Μυτιλήνη και φαίνεται ότι υπήρξε δημιουργός μερικών από τα σημαντικότερα κτήρια της πόλης της Μυτιλήνης[17]. Αναφέρεται ότι σπούδασε αρχικά στην Αθήνα στο Σχολείο των Τεχνών, το σημερινό Πολυτεχνείο, και στη συνέχεια στη Γερμανία. Αναφέρεται ακόμη ότι στην Αθήνα εργάστηκε ως βοηθός

---

9. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 23-24, Παπανικολάου, Καλλίνικος Ολυμπιώτης, 268.

10. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 24.

11. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 24.

12. Τάξης, Ιστορία και Τοπογραφία της Λέσβου, 84.

13. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 25.

14. Παπανικολάου, Καλλίνικος Ολυμπιώτης, 268.

15. Τάξης, Ιστορία και Τοπογραφία της Λέσβου, 84.

16. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 26

17. Αναλυτικά βιογραφικά στοιχεία για τον Α. Αδαλή αναφέρονται σε: Ι. Κ. Σωτηρίου-Δωροβίνη, *Η αρχιτεκτονική των κατοικιών της ανώτερης αστικής τάξης της Μυτιλήνης (1850-1930)*, Τόμος 1, Αθήνα 1999 (Διδακτορική Διατριβή) (στο εξής: Αρχιτεκτονική κατοικιών της Μυτιλήνης), *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Τόμ.1, Εκδοτική Αθηνών, 56.

του Ερνέστου Τσίλλερ. Η εμπειρία, που είχε πιθανότατα αποκτήσει κοντά στον Τσίλλερ κατά την ανέγερση των κτηρίων της Ακαδημίας και αργότερα του Ζαππείου Μεγάρου, του επέτρεψε να εκπονήσει με απόλυτη επιτυχία το τολμηρό, από κατασκευαστική άποψη, σχέδιο του ναού του Αγίου Θεράποντος. Τα αρχιτεκτονικά έργα, των οποίων ο σχεδιασμός αποδίδεται στον Αργύρη Αδαλή είναι το γειτονικό Γυμνάσιο Μυτιλήνης, το Παρθεναγωγείο, το Δημαρχείο, καθώς και μεγάλος αριθμός αρχοντικών μέσα στην πόλη και στα προάστιά της. Δραστηριοποιήθηκε στο νησί από το 1882 μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα. Παρόλο που ο Αδαλής στα πρώτα του έργα, όπως λ.χ. στο κτήριο του γειτονικού Γυμνασίου, ακολούθησε τα πρότυπα του αθηναϊκού κλασικισμού, στον Άγιο Θεράποντα στράφηκε στο πιο περίτεχνο και διακοσμητικό γαλλικό στυλ που κυριαρχούσε τότε στην Κωνσταντινούπολη και στα παρακείμενα αστικά κέντρα, όπως η Σμύρνη, και είναι γνωστό ως ο ανατολίτικος κλασικισμός[18].

Το ύφος της αρχιτεκτονικής της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, του Ναπολέοντος Γ΄ (1852-70) είχε κυριαρχήσει σχεδόν παντού αυτήν την περίοδο, φέρνοντας μια αναβίωση της μπαρόκ αρχιτεκτονικής. Σε αυτό συνέβαλε και η απήχηση που είχε στο κοινό και στον κύκλο των αρχιτεκτόνων η ανέγερση μερικές δεκαετίες νωρίτερα της Όπερας του Παρισιού του Charles Garnier. Ο κυρίαρχος νεομπαρόκ τρούλος του Αγίου Θεράποντος με το διπλό κέλυφος, ο διπλός ρυθμός των όψεων και η πλούσια ανάγλυφη διακόσμηση των αετωμάτων του φαίνεται ότι είχαν δεχθεί επιδράσεις από αυτό το καλλιτεχνικό ρεύμα (Εικ. 5, 11).

Αναφέρεται[19] ότι για την εκτέλεση του έργου ανέγερσης του ναού ήταν υπεύθυνος ο αρχιτεχνίτης Γιαννακός Κόκκινος. Ως μαρμαρογλύπτης αναφέρεται ο Δημήτρης Ζέρβας από το Αϊβαλί. Από προφορικές μαρτυρίες παραδίδεται και η συμμετοχή στο έργο του επίσης μαρμαρογλύπτη και εμπειρικού αρχιτέκτονα Δημήτρη Μεϊμάρη[20]. Την κεραμοσκεπή στέγη του ναού κατασκεύασε ο Μυτιληναίος αρχιμάστορας Μαστρονικόλας. Ο εξωτερικός ανάγλυφος διάκοσμος των αετωμάτων αναφέρεται ως δημιούργημα του φημισμένου ζωγράφου και γλύπτη Νικόλαου Κεσσανλή[21], καθηγητή στη Μεγάλη του Γένους Σχολή.

Ο ναός του Αγ. Θεράποντος καταλαμβάνει επιφάνεια περί τα 685 τ.μ. με γενικές εξωτερικές διαστάσεις σε κάτοψη 33,00 x 24,18 μ., με συνολικό μέγιστο ύψος εσωτερικά 23,50 μ., εξωτερικά χωρίς το σταυρό 26,10 μ. και με το σταυρό

18. Σωτηρίου-Δωροβίνη, Αρχιτεκτονική κατοικιών της Μυτιλήνης, 72-81 και 282.

19. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 34

20. Για βιογραφικά στοιχεία βλ. Σωτηρίου-Δωροβίνη, Αρχιτεκτονική κατοικιών της Μυτιλήνης, 235-236.

21. Ο Ν. Κεσσανλής γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1859 και είχε καταγωγή από τη Μυτιλήνη. Σπούδασε ζωγραφική και γλυπτική στη Ρώμη. Εργάστηκε στην Ιταλία και στη Γαλλία. Επέστρεψε στη γενέτειρά του Κωνσταντινούπολη, όπου φιλοτεχνούσε έργα και δίδασκε τεχνικά στη Μεγάλη του Γένους Σχολή.

30,77 μ. Τυπολογικά ο ναός μπορεί να θεωρηθεί σύνθετος σταυροειδής εγγεγραμμένος, με ελαφρώς προέχουσες σε σχήμα σταυρού τις κεραίες και το ιερό. Τα πάχη των τοιχοποιιών του ναού είναι της τάξεως των 0,75 μ. ως 0,90 μ. Οι τέσσερις τετράγωνοι πεσσοί, που φέρουν τον τρούλο, έχουν διαστάσεις στη βάση 1,20 x 1,20 μ. και παρουσιάζουν έντονη μείωση προς τα άνω. Οι κεραίες και τα γωνιακά διαμερίσματα καλύπτονται με σταυροθόλια, το ιερό με καμάρα και τα παραβήματα με ημισφαιρικούς θόλους. Δυτικά ο ναός διαθέτει εξωνάρθηκα που καταλαμβάνει το πλάτος της δυτικής κεραίας και έχει εκατέρωθεν κλιμακοστάσια που οδηγούν στο υπερκείμενο υπερώο και στα κωδωνοστάσια. Η είσοδος στο ναό γίνεται από τα δυτικά, από δύο θύρες στο μέσον της βόρειας και νότιας κεραίας, καθώς και δύο ακόμη βοηθητικές θύρες στη βόρεια πλευρά που οδηγούν στην πρόθεση και στο βορειοδυτικό κλιμακοστάσιο αντίστοιχα (Εικ. 1-8).

Το μικρό υπόγειο, που βρίσκεται στη νοτιοανατολική γωνία, περίπου κάτω από το διακονικό του ναού, διαθέτει τρεις συνεχόμενους χώρους σε διάταξη Γ. Οι θύρες έχουν χαμηλό ύψος και στα πλαίσιά τους ενσωματώθηκαν αρχαία αρχιτεκτονικά μέλη. Στη βορειοανατολική γωνία του ανατολικού δωματίου πρέπει να υπήρχε πηγάδι. Τα δύο δωμάτια προς τα δυτικά καλύπτονται με ημικυλινδρικούς θόλους. Φαίνεται ότι οι τρεις υπόγειοι χώροι είχαν κατασκευαστεί στο σύνολό τους σε προγενέστερη φάση, εκτός από τα ανώτερα τμήματα της τοιχοποιίας τους, και την κάλυψη με σιδερένια διπλά ταυ και θολίσκους του ανατολικότερου δωματίου, που έχουν κατασκευαστεί στα τέλη του 19ου αιώνα (Εικ. 1).

Εξωτερικά σε όλες τις πλευρές το κεντρικό τμήμα, που αντιστοιχεί στις κεραίες, τονίζεται με περίτεχνες μαρμάρινες ιωνικές προσόψεις, εν είδει προπύλων. Αυτές διαμορφώνονται με ζεύγη παραστάδων στα άκρα που φέρουν ιδιόμορφα ιωνικά επίκρανα με ιδιαίτερα ανάγλυφη μορφή και προέχουσες έλικες που δίνουν την εντύπωση κιονοκράνων. Στα ιωνικά επίκρανα μπορεί να διακρίνει κανείς επιρροή των κιονοκράνων των δύο «κολοσσικών» ελεύθερων κιόνων εκατέρωθεν της εισόδου της Ακαδημίας Αθηνών. Σε αυτά εδράζεται πλήρης θριγκός που στέφεται με ψηλό αέτωμα και διαθέτει επίπεδη σίμη και ακρωτήρια (Εικ. 6). Στο διευρυμένο μεσαίο διάστημα μεταξύ των παραστάδων, στα μεν ανατολικά εντάσσεται η τρίπλευρη αψίδα του ιερού, στις δε άλλες τρεις πλευρές αναπτύσσονται εντυπωσιακές μαρμάρινες προσόψεις. Αυτές διαμορφώνονται με διπλό καθ' ύψος ρυθμό, με ιωνικούς ημικίονες ή κίονες στο ισόγειο των μακρών πλευρών (Εικ. 13) και στη δυτική πρόσοψη αντίστοιχα, και με κορινθιακούς ημικίονες στον όροφο. Στους τοίχους πλήρωσης, μεταξύ των ημικιόνων και των παραστάδων στη στάθμη του ισογείου στη βόρεια και νότια πλευρά, διαμορφώνονται τα θυρώματα των πλαϊνών εισόδων και, εκατέρωθεν αυτών, κόγχες. Δυτικά ολόσωμοι κίονες διαμορφώνουν την αρχικά ημιυπαίθρια υποδοχή της εισόδου, δηλαδή ενός ημιυπαίθριου εξωνάρθηκα που παραμένει φραγμένος με νεότερο σύνθετο ξύλινο κούφωμα ώστε να λειτουργεί ως νάρθηκας. Στην ανώτερη ζώνη

και στις τρεις πλευρές διανοίγονται τρία μεγάλα παράθυρα με μαρμάρινα διαφράγματα ανάμεσα στους ημικίονες (Εικ. 12). Οι θριγκοί διαθέτουν χαρακτηριστικούς μεγάλους γεισίποδες επί των οποίων εδράζονται τα γείσα και οι αετωματικές επιστέψεις. Σε όλα τα αετώματα υπάρχει έντονα έξεργος ανάγλυφος διάκοσμος. Το συνολικό ύψος εξωτερικά στο δυτικό αέτωμα φθάνει τα 18,45 μ.

Στις τέσσερις γωνίες ο ναός έχει προέχουσες τετράγωνες πυργοειδείς διατάξεις που διαθέτουν στην κορυφή τους τρουλίσκους (Εικ. 3, 4). Αξίζει να σημειωθεί ότι οι τρουλίσκοι δεν αντιστοιχούν απολύτως στους υποκείμενους, επιμήκεις σε κάτοψη, χώρους των δυτικών κλιμακοστασίων προς το υπερώο και των παραβημάτων στα ανατολικά (Εικ. 2). Η διαμόρφωση των όψεων των πύργων των τρουλίσκων είναι ανάλογη με αυτήν των κεντρικών προπύλων των όψεων δηλαδή με ιωνικές παραστάδες στις δύο πλευρές και πλούσιο θριγκό με αετωματική στέψη κατά τις τέσσερις πλευρές του κάθε πυργίσκου (Εικ. 6). Ειδικά οι δυτικοί πύργοι έχουν σχεδιαστεί στο πάνω τους τμήμα ως κωδωνοστάσια από τους οποίους ο βόρειος είναι εξοπλισμένος με καμπάνες και είναι προσπελάσιμος με απότομη ξύλινη κλίμακα από τη στάθμη του υπερώου.

Όλοι οι ορατοί εξωτερικοί τοίχοι του ναού είναι κατασκευασμένοι από λαξευτή τοιχοποιία ερυθρωπού ηφαιστειακού λίθου (ιγνιμβρίτη), προερχόμενου, κατά την παράδοση, από το «Σαρμοσάκ» που βρίσκεται στην απέναντι Μικρασιατική ακτή νοτιότερα από το Αϊβαλί[22] (Εικ. 12). Στις τοιχοποιίες μεταξύ των παραστάδων ο λίθος αυτός συνδυάζεται με στρώσεις συμπαγών οπτοπλίνθων (Εικ. 10). Η λιθοξοϊκή και η ακρίβεια των χαράξεων του ναού είναι άριστης ποιότητας με ακρίβεια της τάξεως του χιλιοστού του μέτρου. Οι δόμοι είναι διαστρωμένοι με πολύ λεπτούς αρμούς ως τη στάθμη της γένεσης της ξύλινης θολοδομίας. Από μάρμαρο Προκοννήσου είναι κατασκευασμένα τα πρόπυλα στα δυτικά, νότια και βόρεια (Εικ. 13). Από υποκίτρινο ψαμμίτη είναι κατασκευασμένα τα διαφράγματα των παραθύρων και τα τύμπανα των αετωμάτων με τον περίτεχνο γλυπτικό διάκοσμο. Ορισμένα τύμπανα είχαν διακοσμηθεί και με ζωγραφικές παραστάσεις, δυστυχώς μόλις διακρινόμενες σήμερα λόγω της φθοράς που επέφερε ο χρόνος. Ο συνδυασμός αυτός των υλικών προσδίδει μια φυσική πολυχρωμία στο κτήριο.

Ο εντυπωσιακός εσωτερικός χώρος του ναού χαρακτηρίζεται από τον πλούσιο διάκοσμο των επιφανειών και τη σύνθετης μορφής θολοδομία (Εικ. 14). Οι περιμετρικοί τοίχοι διαιρούνται από μια φαρδιά διακοσμητική ταινία στη στάθμη του υπερώου σε δύο καθ' ύψος ζώνες. Το υπερώο εκτείνεται πάνω από τον εξωνάρθηκα, τα κλιμακοστάσια και τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα. Είναι ελλειψοειδές σε κάτοψη στο χώρο κάτω από τη δυτική κεραία (Εικ. 2). Αξίζει

---

22. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 34. Για τα υλικά δομής των εξωτερικών όψεων σε Α. Γαλανού, Ι. Δογάνη, Κ. Ιεσσαί, *Τεχνική Έκθεση συντήρησης και αποκατάστασης των όψεων και τοπικών προβλημάτων στο εσωτερικό του Ι. Ναού Αγίου Θεράποντος Μυτιλήνης*, Μάρτιος 2016 (αδημοσίευτη).

να σημειωθεί ότι οι πλευρές των ανατολικών γωνιακών διαμερισμάτων προς τα παραβήματα του ιερού είναι κλεισμένες με τοιχοποιία σε όλο τους το ύψος, αφήνοντας μόνο αξονικά ανοίγματα στο κάτω μέρος (Εικ. 2).

Η εντυπωσιακή θολοδομία, όπως αυτή διαμορφώνεται στο εσωτερικό του ναού με μεγάλα τόξα, θόλους και σταυροθόλια, έχει ξύλινο φέροντα οργανισμό που φέρεται από τους έξι πεσσούς και τους περιμετρικούς τοίχους (Εικ. 9). Καμπύλες δοκίδες φέρουν επιχρισμένο μπαγδατί, πάνω στο οποίο έχουν προσαρτηθεί τα γύψινα διακοσμητικά στοιχεία με γραπτό ζωγραφικό διάκοσμο. Ο ξύλινος φορέας της θολοδομίας είναι εντελώς ανεξάρτητος από αυτόν των υπερκείμενων στεγών (Εικ. 7). Αυτό επιτυγχάνεται με τη βαθμιδωτή μείωση της διατομής των πεσσών πάνω από τις γενέσεις των τόξων που δίνουν τη δυνατότητα διαφορετικά στοιχεία του φορέα (δοκοί και αντηρίδες) να εδράζονται κατά περίπτωση σε διαφορετικές στάθμες, όπου χαμηλότερα στηρίζεται η θολοδομία και στην κορυφή η στέγη. Αυτή αποτελείται από ένα σύστημα αλληλοτεμνόμενων δίρριχτων διατάξεων. Πάνω από τις κεραίες και σε αντιστοιχία προς τα αετώματα της κάθε πλευράς οι τέσσερις ευρείες στέγες έχουν οριζόντιο κορφιά, ενώ οι ενδιάμεσες περιοχές πάνω από τα γωνιακά διαμερίσματα έχουν κεκλιμένο κορφιά. Η επικάλυψη των στεγών γίνεται με γαλλικά κεραμίδια που έχουν τοποθετηθεί επάνω στο σανίδωμα (Εικ. 7).

Εξαίρεση στην, κατά τα άλλα, καθολική εφαρμογή ξύλου στη θολοδομία, αποτελούν τέσσερις κτιστοί ημισφαιρικοί θόλοι που καλύπτουν τους γωνιακούς πύργους (Εικ. 4). Τους κτιστούς ημισφαιρικούς θόλους περιβάλλουν κτιστά οκταγωνικά βάθρα πάνω στα οποία επικάθονται οι οξυκόρυφοι τρουλίσκοι που προβάλλουν εξωτερικά στις τέσσερις γωνίες. Οι τρουλίσκοι έχουν ξύλινο φορέα, είναι διακοσμητικοί και επικαλύπτονται με φύλλα ψευδαργύρου. Στις ακμές της οκτάεδρης επίσης διάταξής τους διαμορφώνονται ανάγλυφα βεργία, ενώ στη βάση, μορφής ατελούς χαμηλού τυμπάνου, υπάρχει μια ζώνη από μικρά τοξύλια (Εικ. 7).

Στο κέντρο του ναού βρίσκεται ο μεγάλος και εντυπωσιακός τρούλος με τις μορφολογικές αναφορές στα νεομπαρόκ πρότυπα (Εικ. 11). Ακόμη πιο εντυπωσιακό είναι το ξύλινο σύστημα που φέρει τη διπλοθολική αυτή κατασκευή το οποίο διατηρείται κατά χώραν (Εικ. 8, 9). Ισχυρές οριζόντιες ξύλινες δοκοί, τετράγωνης διατομής 30 εκ., συνδέουν με ασφάλεια τις κεφαλές των πεσσών με τους περιμετρικούς τοίχους, που πακτώνονται στις θέσεις όπου προεξέχουν οι κεραίες, προσφέροντας έτσι πρόσθετη ακαμψία. Τέσσερα ζεύγη ισχυρών ζευκτών σχήματος Α εδράζονται στη συνέχεια πάνω στους κεντρικούς πεσσούς και διαμορφώνουν με τα οριζόντια στοιχεία τους τις τέσσερις πλευρές του οκταγώνου της βάσης του εξωτερικού τυμπάνου του τρούλου. Οι εξωτερικοί αμείβοντες συνεισφέρουν ουσιαστικά στο φορέα της στέγης, δεδομένου ότι οι δοκοί της εδράζονται σε αυτούς. Οι εσωτερικοί φορείς σχήματος Α συνδέονται μεταξύ

τους για το σχηματισμό του οκταγώνου που αποτελεί τη βάση, στην οποία εδράζεται το εξωτερικό κέλυφος του τρούλου. Ένα σύστημα διαγώνιων αντηρίδων, που εδράζονται στις χαμηλότερες βαθμίδες των πεσσών, προβάλλουν προς το κέντρο και φέρουν έναν ισχυρό κυκλικό δακτύλιο. Η στάθμη του κυκλικού δακτυλίου, που φέρει το εσωτερικό τύμπανο και τον ημισφαιρικό θόλο, ταυτίζεται με αυτήν του κοσμήτη στη βάση του τρούλου εσωτερικά. Από τις διαγώνιες αντηρίδες αναρτώνται και οι επιφάνειες των σφαιρικών τριγώνων. Τα δύο επάλληλα ξύλινα κελύφη, κυλινδρικό - ημισφαιρικό εσωτερικά και οκταγωνικό - οξυκόρυφο εξωτερικά, συνδέονται μεταξύ τους μόνο στην περιοχή της έδρασης και ακόμη στις θέσεις των παράπλευρων επιφανειών (λαμπάδων) των οκτώ ανοιγμάτων του τρούλου, που είναι κατασκευασμένες με απλό μπαγδατί (Εικ. 8).

Το μεγάλο φορτίο του κορυφώματος και του σταυρού αναλαμβάνει ένας κεντρικός ξύλινος ιστός που συνδέεται, με ένα σύστημα ανάληψης της κάμψης των νομέων (τύπου ομπρέλας), με το φορέα του εξωτερικού κελύφους. Έτσι το άνω φορτίο δεν εδράζεται στο κλειδί του υποκείμενου θόλου, ώστε οι δύο θόλοι να λειτουργούν ως στατικά ανεξάρτητοι φορείς. Εξωτερικά στον τρούλο, πάνω στο πέτσωμα, σώζεται η αρχική επικάλυψη από φύλλα ψευδαργύρου (zinc) που φέρει διακοσμητικά βεργία στις ακμές των, ελλειψοειδούς σχήματος, τομέων, πλαίσια στα παράθυρα και σύνθετο κορύφωμα που καταλήγει στο σταυρό (Εικ. 8, 9).

Η επιλογή του αρχιτέκτονα να χρησιμοποιήσει ξύλινο φορέα για την κατασκευή θολοδομίας λειτουργεί ευνοϊκά, ώστε να μην ασκούνται στην πράξη οριζόντια φορτία στους εξωτερικούς τοίχους. Για το λόγο αυτό, οι τοίχοι είναι ιδιαίτερα λεπτοί σε πάχος, παρά τη μεγάλη κλίμακα και το επιβλητικό ύψος του κτηρίου (Εικ. 4). Το επιτυχημένο αυτό εγχείρημα θα πρέπει να αποδοθεί σε δύο κύριους λόγους: Πρώτον, στην ισχυρή τοπική παράδοση της κατασκευής των ξυλόστεγων βασιλικών σε όλο το νησί της Λέσβου που είχε ήδη εφαρμοστεί για δύο τουλάχιστον αιώνες. Οι βασιλικές της Λέσβου διέθεταν ανάλογο ή κάπως απλούστερο σύστημα θολοδομίας με ξύλινο φορέα. Την τεχνογνωσία αυτής της τεχνολογίας κατείχαν, όπως φαίνεται, τόσο οι ντόπιοι τεχνίτες όσο και οι εμπειρικοί αρχιτέκτονες[23]. Ο δεύτερος λόγος συνδέεται πιθανότατα με την παιδεία και τις παραστάσεις του Α. Αδαλή, τη θρυλούμενη θητεία του στην Ευρώπη και τη μαθητεία του κοντά στον Ε. Τσίλλερ στα μεγάλα έργα των Αθηνών. Τα κτήρια αυτά αναμφισβήτητα είχαν αυξημένες απαιτήσεις επίλυσης και σχεδιασμού των μεγάλων και σύνθετων φορέων για την επικάλυψή τους.

Τα παράθυρα του ναού του Αγίου Θεράποντος διατηρούν στην πλειονότητά τους τα αρχικά λίθινα διαφράγματα από κίτρινο ψαμμίτη, ενώ σε λίγες περιπτώσεις, κυρίως στη στάθμη του ισογείου, σώζονται αρχικά ξύλινα κουφώματα με μεταλλικές σιδεριές. Από τις αρχικές ξύλινες ταμπλαδωτές θύρες των εξωτερι-

23. Βλ. Κλεόμβροτου Ι.Γ. (Μητροπολίτου), *Mytilena Sacra*, Θεσσαλονίκη 1974, όπου σχέδια των βασιλικών του Χ. Μπούρα.

κών όψεων του ισογείου του ναού σώζονται κατά χώραν η κεντρική στη βόρεια πλευρά και τρείς ακόμη, που οδηγούν από τον εξωνάρθηκα στον κυρίως ναό και στα κλιμακοστάσια. Οι αρχικές σιδεριές σώζονται σε δύο μεγάλα παράθυρα του ισογείου στη βόρεια και νότια όψη.

Ο διάκοσμος και η ιστόρηση του εσωτερικού χώρου του ναού είναι έργο του Βασιλείου Δαδάκη από την Αδριανούπολη[24]. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού είναι έργο του 1915 *και κατασκευάστηκε* από τον Δημήτριο Κόβαλα, τεχνίτη από τη Μυτιλήνη, όπως μαρτυρεί η επιγραφή του[25]. Ο ίδιος καλλιτέχνης φιλοτέχνησε τον αρχιερατικό θρόνο, τον άμβωνα και τα δύο μεγάλα προσκυνητάρια του ναού. Το σημαντικότερο κειμήλιο του ναού είναι η εικόνα του Αγίου Θεράποντος, χρονολογημένη στο έτος 1651 που προέρχεται πιθανότατα από παλαιότερο ναό. Τέσσερις εικόνες του τέμπλου προέρχονται από το Άγιον Όρος και είναι έργα των Ιωασαφαίων. Το μαρμαρόστρωτο δάπεδο φαίνεται ότι ολοκληρώθηκε το 1940 με δωρεά του ευεργέτη Γρηγορίου Ρουσέλλη που δόθηκε το 1935, ενώ το δάπεδο στο υπερώο είναι απλό ξύλινο.

Στο ναό υπάρχει ο τάφος του Λέσβιου Μητροπολίτη Ουγγροβλαχίας Ιγνάτιου (1766-1828), ενός από τους μεγάλους πρωταγωνιστές της Επαναστάσεως του 1821. Η μαρμάρινη σαρκοφάγος του βρίσκεται στον κυρίως ναό, ενώ η προτομή του έχει ανεγερθεί στη δυτική πλευρά του ναού συμμετρικά με αντίστοιχη προτομή του Μητροπολίτη Σμύρνης Χρυσοστόμου.

Συμπερασματικά, φαίνεται ότι ο Αργύρης Αδαλής έχει δεχθεί επιδράσεις στο σχεδιασμό του Αγίου Θεράποντος από τον Ε. Τσίλλερ, με τον οποίο αναφέρεται ότι είχε συνεργαστεί. Ο Τσίλλερ φαίνεται ότι είχε κάποιες επαφές με τη Μυτιλήνη, καθώς στα τέλη της σταδιοδρομίας του, το 1920, του ανατίθεται η ανέγερση «Ηρώου Μυτιλήνης»[26]. Αρκεί να παρατηρήσει κανείς τις μεγάλες ομοιότητες που παρουσιάζει ο Άγιος Θεράποντας στην τυπολογία αλλά και στη σύνθεση των όγκων του κυρίως ναού με τους γωνιακούς πύργους, όχι όμως και με τη μορφολογία, με το σχεδόν σύγχρονό του ναό της Φανερωμένης (Εισοδίων) Αιγίου (1893, Εικ. 18)[27]. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο σχεδιασμός από τον Α. Αδαλή κάτοψης που, με εξαίρεση την επιμήκυνση της δυτικής κεραίας, παρουσιάζει κεντρική συμμετρία προσιδιάζει στην εμμονή του Ε. Τσίλλερ στην περίκεντρη διάταξη των ναών[28].

24. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 36.

25. Γιουσμάς, Ναός Αγίου Θεράποντα, 36-37.

26. Στην Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα σώζεται σχέδιο του E.Ziller από το ανεκτέλεστο «Ηρώο Μυτιλήνης» του 1920. (Πηγή: http://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/iroon-mutilinis—anektelesto—-opsi-tis-thesis-tou-promahona—katopsi-tou-mnimeiou-1.html 11/7/2019).

27. Μ. Ζ. Κασιμάτη (επιμ.), *Ερνέστος Τσίλλερ Αρχιτέκτων (1837-1923)*, Αθήνα, 2010, 262-263 (στο εξής: Κασιμάτη, Ερνέστος Τσίλλερ).

28. Γ. Πουλημένος, «Η ναοδομία του Τσίλλερ και η παρένθεση του νεορωμανισμού», στο:

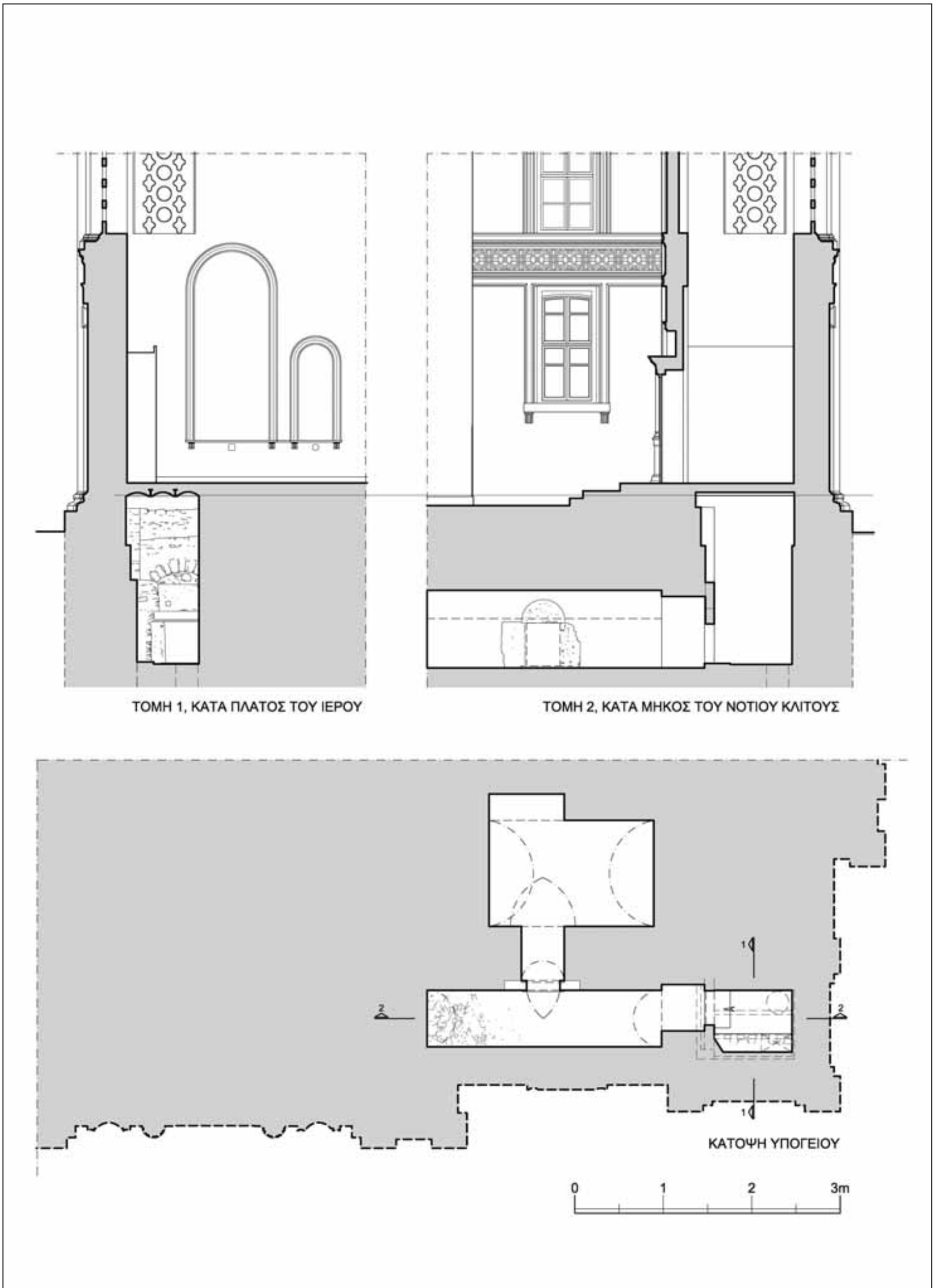
Η εφαρμογή του διπλού θόλου σε τρούλο, για μορφολογικούς και κατασκευαστικούς λόγους, είναι γνωστή ήδη από την Αναγέννηση με πλήθος παραδειγμάτων στην Ευρώπη, όπου σύνηθες ήταν ο εσωτερικός κτιστός ημισφαιρικός θόλος να περιβάλλεται από ξύλινο φορέα. Τέτοια παραδείγματα θόλων απαντώνται λ.χ. στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας και στον Καθεδρικό ναό του Αγίου Παύλου στο Λονδίνο. Διπλό θόλο σχεδίασε την ίδια περίοδο με τον Α. Αδαλή και ο δάσκαλος του ο Ε. Τσίλλερ στο ναό της Φανερωμένης (Εισοδίων) στο Αίγιο (1893, Εικ. 18)[29].

Αυτό όμως που διαφοροποιεί πλήρως τον τρούλο του ναού του Αγίου Θεράποντος από τα άλλα ελλαδικά παραδείγματα είναι η οκταγωνική, κατά την κάτοψη, και οξυκόρυφη, κατά την τομή, διάταξη του τρούλου, που παραπέμπει, ως προς τη μορφή, και όχι ως προς τους τρόπους δομής του, στον Καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας, καθώς και η ευρηματική και πρωτότυπη κατασκευή και των δύο θόλων του εξ ολοκλήρου από ξύλο. Πρόκειται λοιπόν για μοναδικό παράδειγμα ξύλινου διπλοθολικού τρούλου.

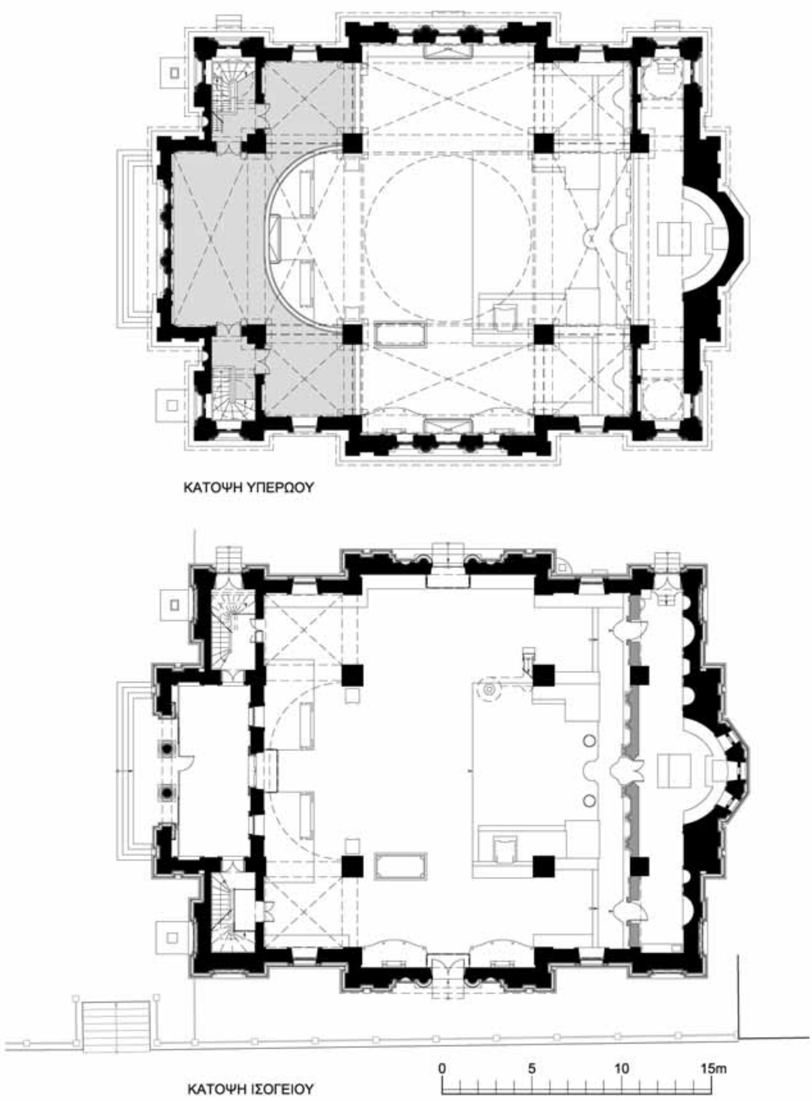
Ο ναός του Αγίου Θεράποντος αποτελεί, πρωτίστως με το επιβλητικό του μέγεθος αλλά και με τα επί μέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως είναι οι εντυπωσιακές, ιωνικού ρυθμού, όψεις με την άξια λόγου λιθοξοϊκή τους, με τη μεγάλη ποικιλία στοιχείων που συνθέτουν τον πλούσιο γλυπτό διάκοσμό του, σε συνδυασμό με την προηγμένη οικοδομική τεχνολογία της στέγης του, μία αδιαμφισβήτητα πιστή εφαρμογή ενός ιδιαίτερα επιμελημένου αρχιτεκτονικού σχεδίου. Η παραπάνω διαπίστωση καθιστά τον ναό μοναδικό στο είδος του μνημειακό έργο της νεότερης εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής όχι μόνο της Λέσβου, αλλά και της ευρύτερης περιοχής του Αιγαίου.

Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ*, 58.

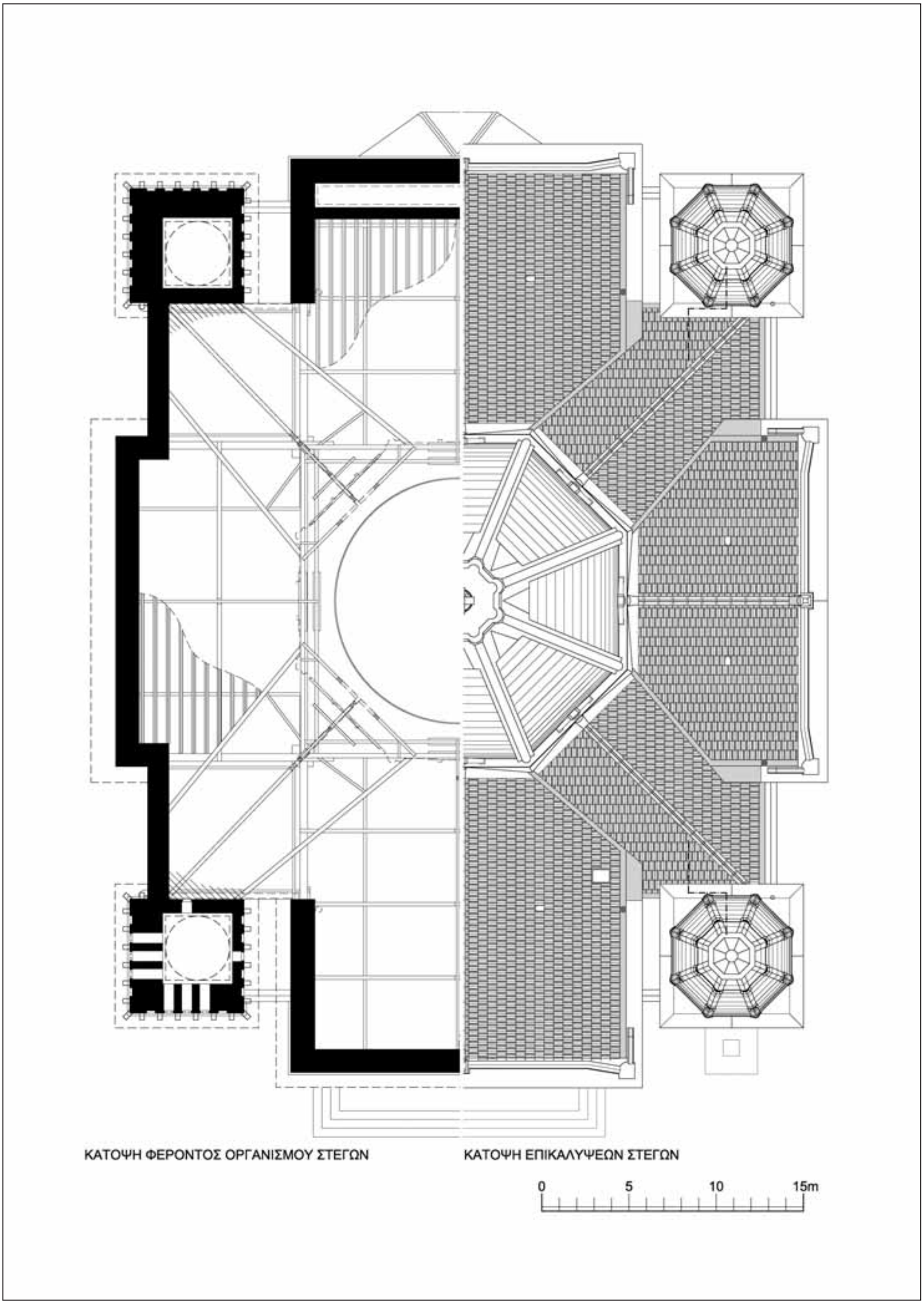
29. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ*, 264.



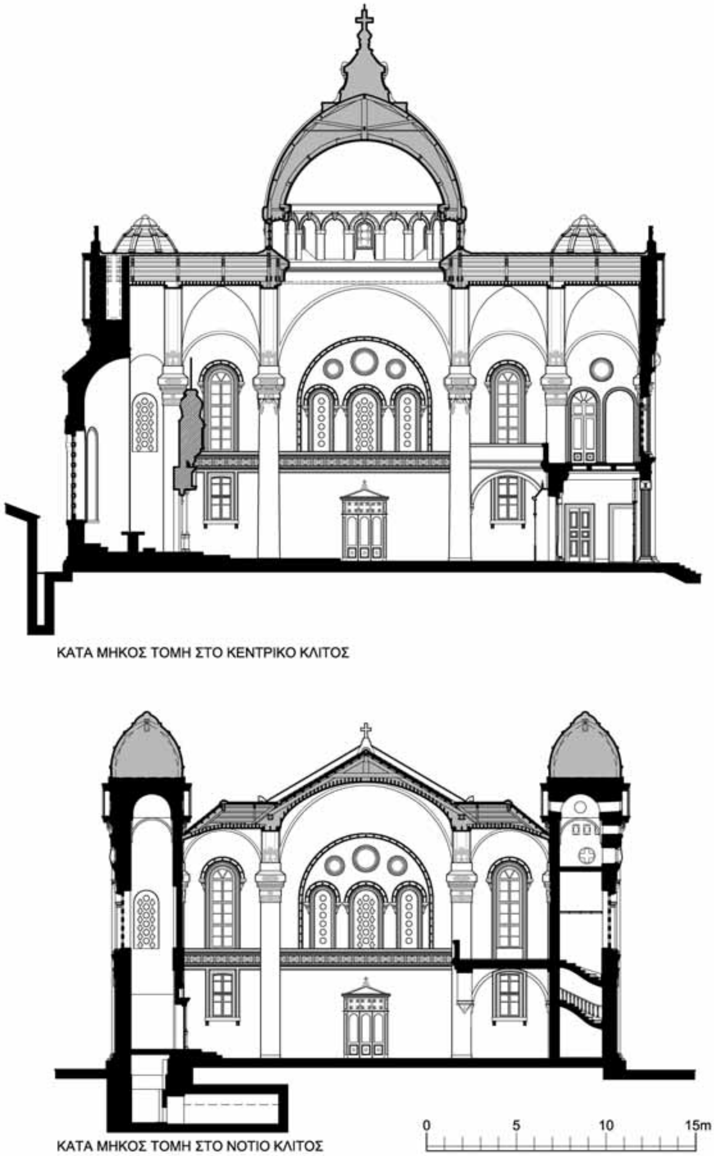
Εικ. 1. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Κάτοψη και τομές υπογείων χώρων στη νοτιοανατολική γωνία του ναού (2015) (Π. Κουφόπουλος - Μ. Μυριανθέως).



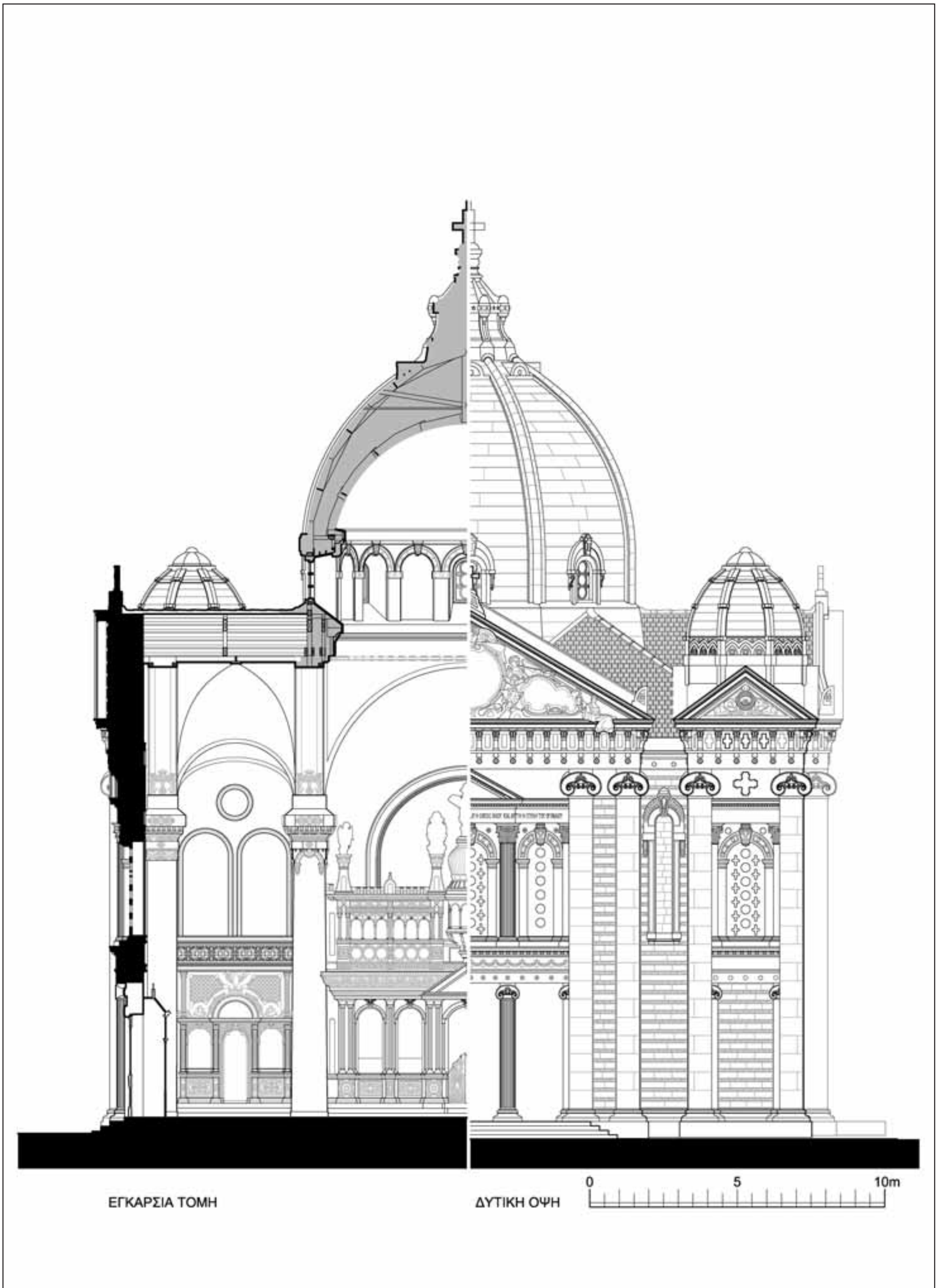
Εικ. 2. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος.
Κατόψεις ισογείου και υπερώου (2015) (Π. Κουφόπουλος - Μ. Μυριανθέως).



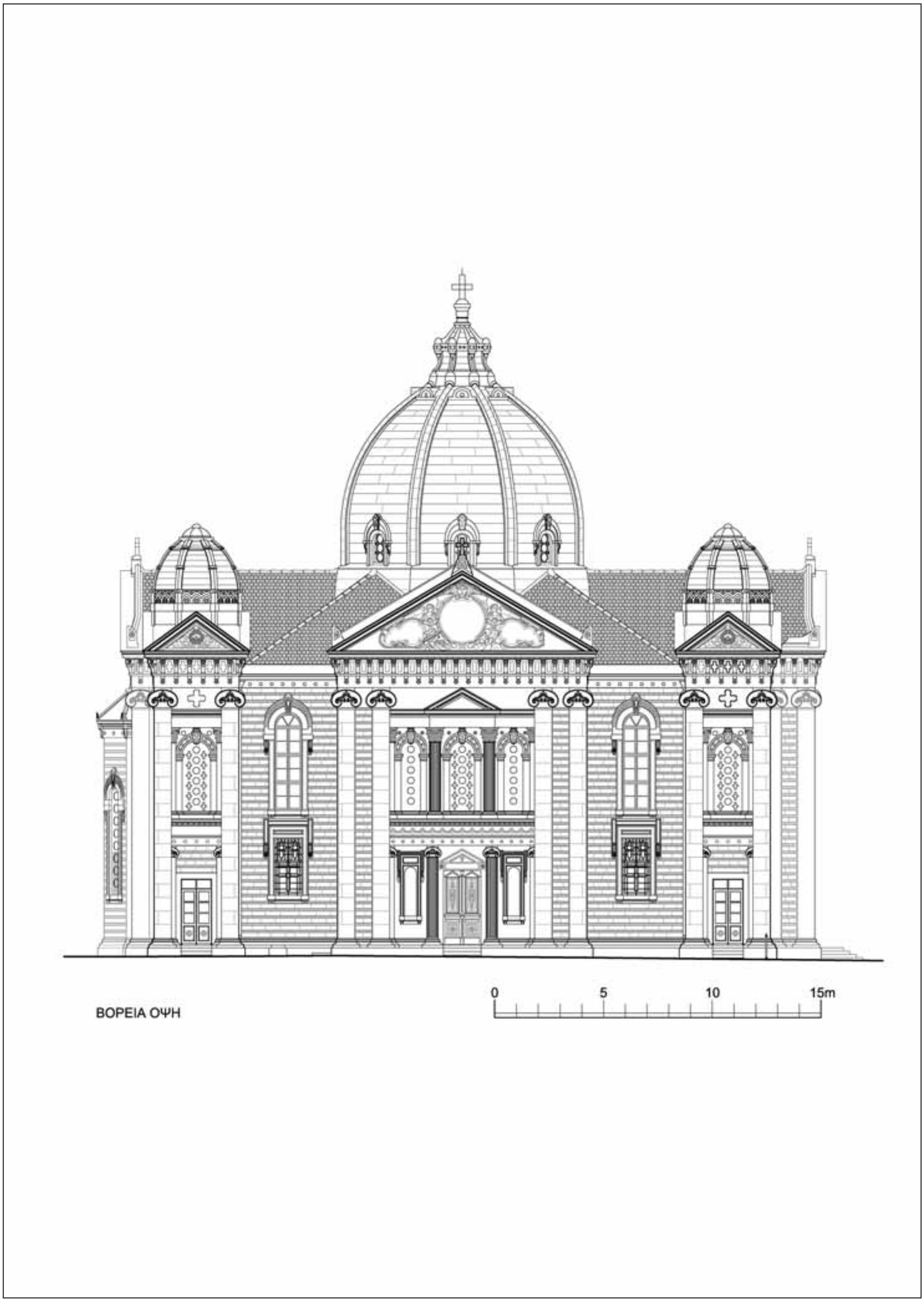
Εικ. 3. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Κατόψεις φέροντος οργανισμού στέγης και επικαλύψεων στεγών (2015) (Π. Κουφόπουλος-Μ. Μυριανθέως).



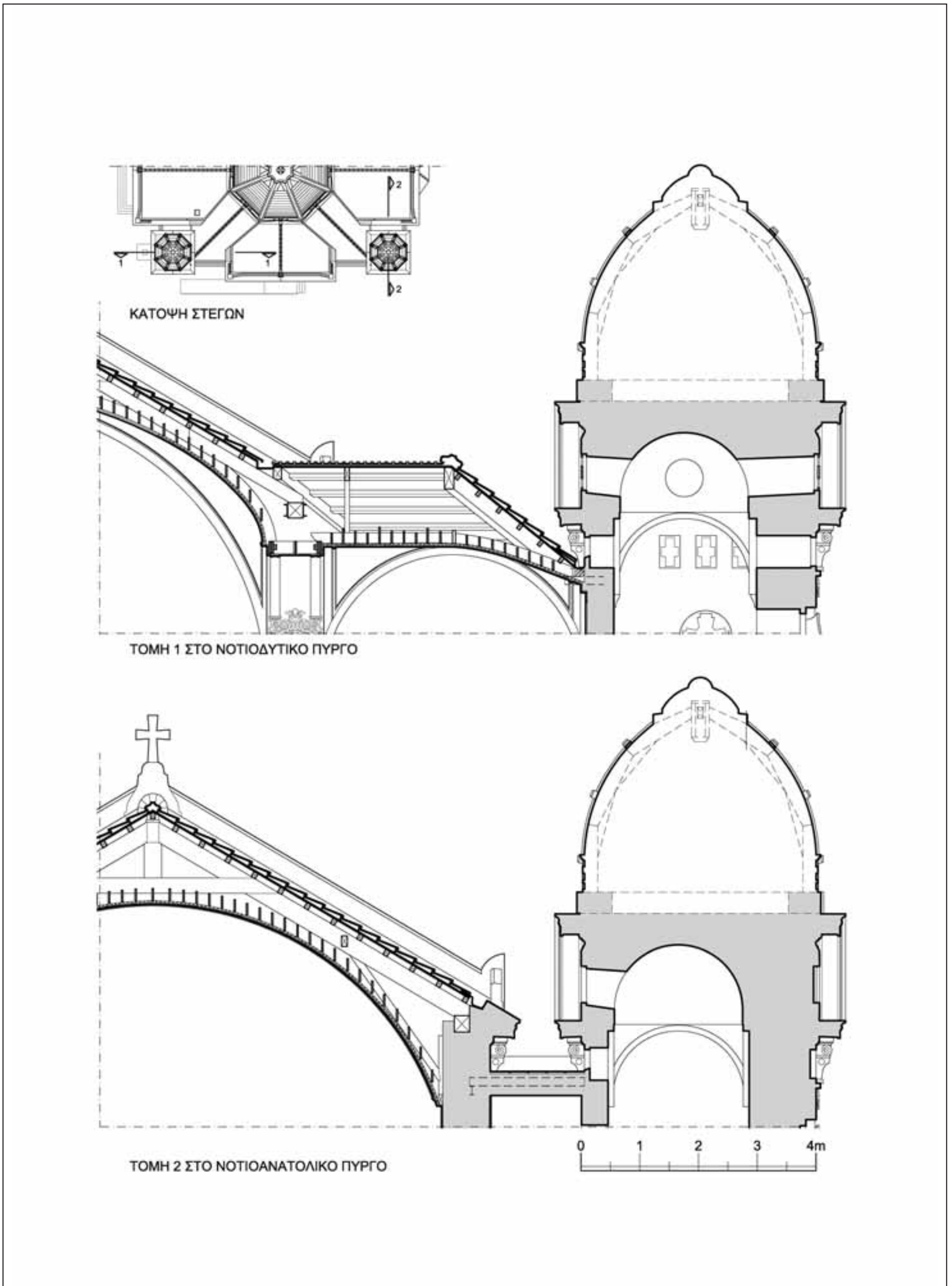
Εικ. 4. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Κατά μήκος τομές στο κεντρικό και στο νότιο κλίτος (2015) (Π. Κουφόπουλος - Μ. Μυριανθέως).



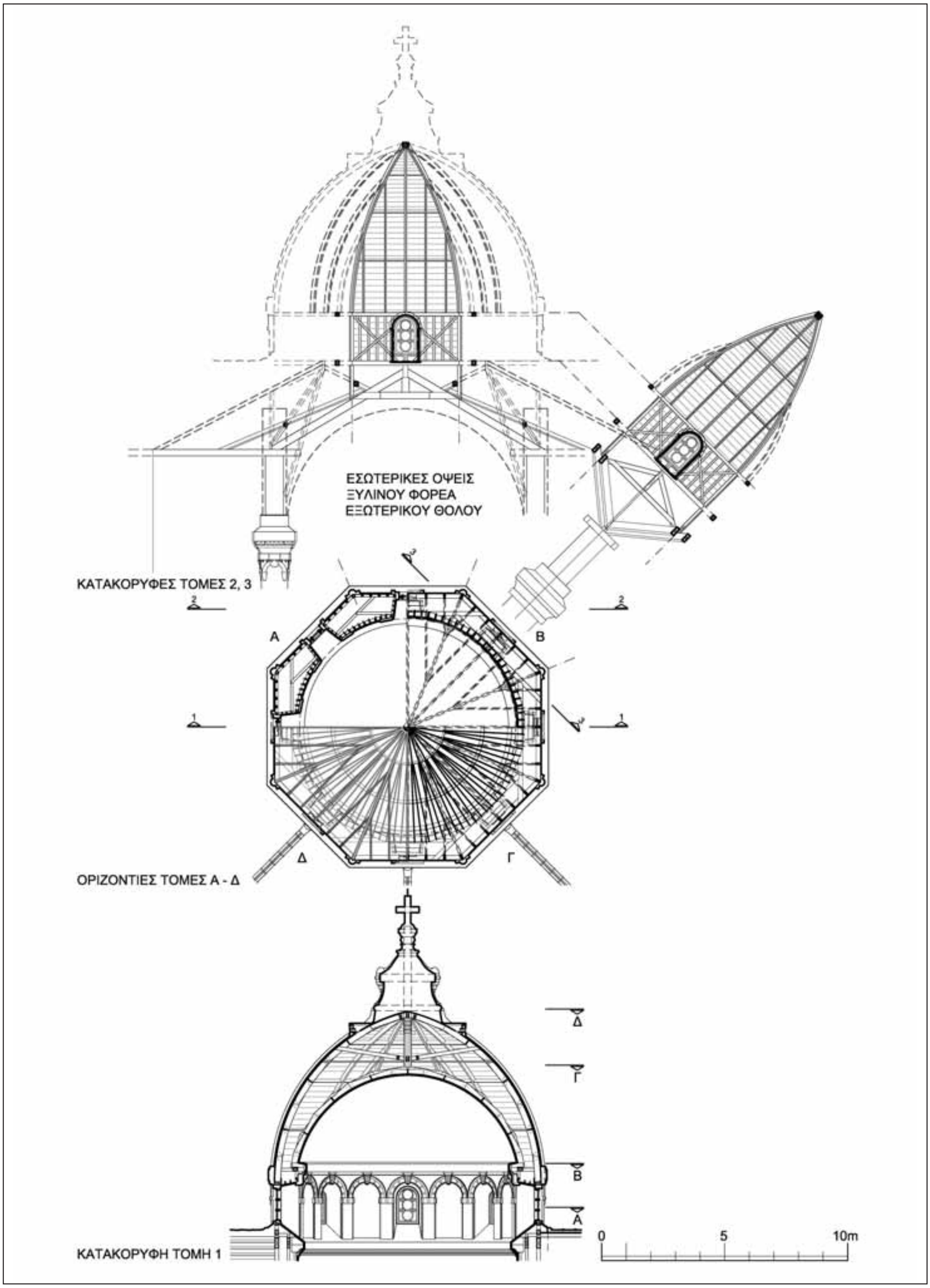
Εικ. 5. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Εγκάρσια τομή και δυτική όψη (Π. Κουφόπουλος - Μ. Μυριανθέως).



Εικ. 6. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Βόρεια όψη (2015) (Χ. Κατσιάνος).



Εικ. 7. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Τομές ξύλινου φορέα στέγης στη συμβολή με τους γωνιακούς τρουλίσκους, κατά τον άξονα ανατολής δύσης και βορρά νότου (2015) (Π. Κουφόπουλος - Μ. Μυριανθέως).



Εικ. 8. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Κεντρικός διπλοθολικός τρούλος. Οριζόντιες τομές στις στάθμες Α, Β, Γ, Δ. Κατακόρυφες τομές στον άξονα (τομή 1) και ανάμεσα στους δύο ξύλινους φορείς (τομές 2, 3) (2015) (Ι. Μ. Κουφόπουλος).



Εικ. 9. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Προοπτική απεικόνιση ξύλινου φορέα στεγών και διπλοθολικού τρούλου (2015) (Ι. Μ. Κουφόπουλος).



Εικ. 10. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Άποψη από βορειοδυτικά.
(Π. Κουφόπουλος, 18 Νοεμβρίου 2014).



Εικ. 11. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Άποψη κεντρικού τρούλου από βορειοδυτικά.



Εικ. 12. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Λεπτομέρεια δυτικής όψης. (Π. Κουφόπουλος, 12 Νοεμβρίου 2013).



Εικ. 13. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Λεπτομέρεια βόρειας όψης. (Π. Κουφόπουλος, 12 Νοεμβρίου 2013).



Εικ. 14. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Άποψη εσωτερικού (Π. Κουφόπουλος, 12 Νοεμβρίου 2013).



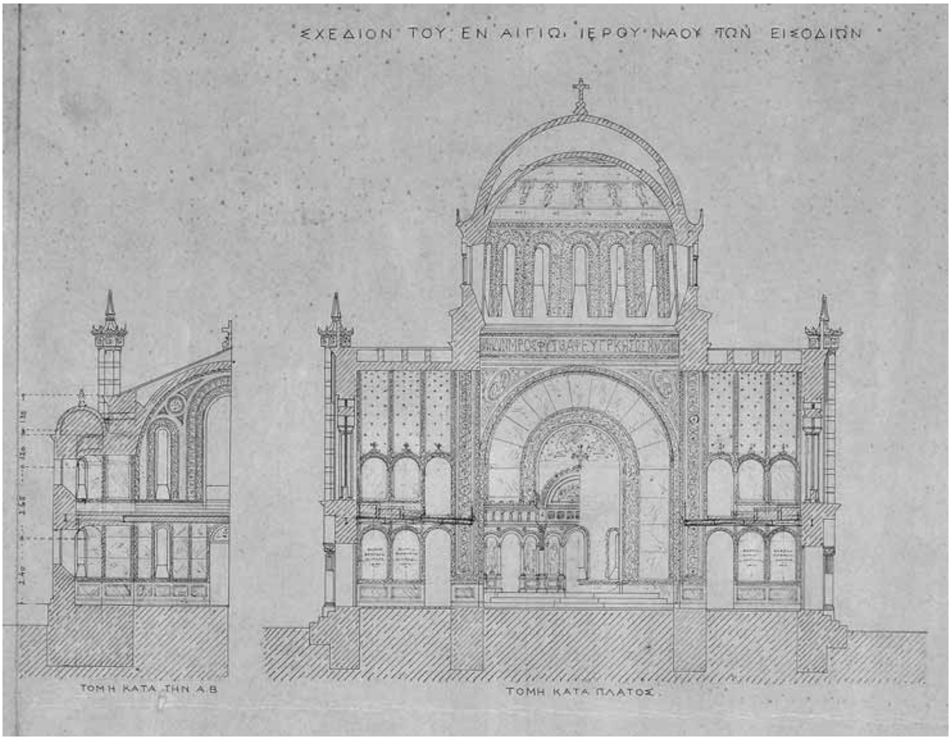
Εικ. 15. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Άποψη των ξύλινων φορέων των δύο επάλληλων θόλων του κεντρικού τρούλου στο εσωτερικό των στεγών. (Π. Κουφόπουλος, 12 Νοεμβρίου 2013).



Εικ. 16. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Άποψη του ξύλινου φορέα του σφαιρικού τριγώνου του κεντρικού τρούλου στη θέση συμβολής με τη στεφάνη. (Π. Κουφόπουλος, 12 Νοεμβρίου 2013).



Εικ. 17. Μυτιλήνη. Ναός Αγίου Θεράποντος. Άποψη του ξύλινου φορέα στο εξωράχιο του σταυροθολίου του νοτιοδυτικού γωνιακού διαμερίσματος (Π. Κουφόπουλος, 12 Νοεμβρίου 2013).



Εικ. 18. Αίγιο, Ναός Φανερωμένης (Εισοδίων Θεοτόκου). Κατά πλάτος τομή. Σχέδιο Ε. Τσίλλερ, 1893 (Κασιμάτη, Ερνέστος Τσίλλερ, 264).

Ἀφροδίτη Πασαλῆ

Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΣΤΗ ΝΟΜΗ ΤΡΙΚΑΛΩΝ. ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΤΡΙΚΛΙΤΩΝ ΘΟΛΩΤΩΝ ΒΑΣΙΛΙΚΩΝ ΤΟΥ 18ου ΚΑΙ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΟΣ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΙΑ

Ἡ Νομή εἶναι μικρό πεδινό χωριό πού βρίσκεται 18 χλμ. νοτιοανατολικῶς τῶν Τρικάλων, στά ὅρια μέ τόν νομό Καρδίτσας, παρά τόν Πηνειό ποταμό. Ἡ ἀρχαιότερη μαρτυρία γιά τό χωριό εἶναι τοῦ ἔτους 1454[1]. Ἐπίσης, ἡ Νομή ἀναφέρεται στό φ.21α τῆς προθέσεως 401 τοῦ Μεγάλου Μετεώρου (1520-1540) μέ τρεῖς ἀφιερωτές τῆς πρώτης γραφῆς[2], ὡς *νομόι* στό φ.27α τῆς προθέσεως 421 τοῦ Μεγάλου Μετεώρου (1592/1593-19ος αἰώνας) μέ σαρανταένα ἀφιερωτές καί μέ ἄλλους εἰκοσιεπτά μεταγενέστερων ἐποχῶν, ἀπό τούς ὁποίους ἕνας εἶναι τοῦ 1859[3], στό φ. 33α τῆς προθέσεως 39 τῆς Μονῆς Δουσίκου (16ος-17ος αἰ.) μέ δώδεκα ἀφιερωτές τῆς πρώτης γραφῆς (1530-1697) καί μέ ἄλλον ἕνα μεταγενέστερης γραφῆς[4], στό φ. 29α τοῦ κώδικα τῆς Τρίκκης (ἀφορᾶ τήν καταγραφή *ὀσπιτίων τοῦ βιλαετίου τῶν Τρικάλων*) μέ χρονολογία 29.9.1820[5] καί στό φ. 76Α τοῦ ἴδιου κώδικα (ἀφορᾶ ἀφιέρωση ἀρχιερατικῶν ἀμφίων ἀπό τόν πρώην Τρίκκης Κωνστάντιο) μέ χρονολογία 29.4.1765[6], στό φ. 44β τοῦ κώδικα Τρίκκης (κώδ. 287 Μονῆς Βαρλαάμ Μετεώρων) (ἀφορᾶ τήν περιουσία τοῦ

1. Θ. Νημᾶς, *Ὁ Β΄ Κώδικας Τρίκκης ἤ Κώδικας Βαρλαάμ ἀρ. 287*, Τρίκαλα 2013, 274.

2. Κ. Σπανός, «Οἱ Θεσσαλικοί Οἰκισμοί καί τά Ὀνόματα τῶν Ἀφιερωτῶν τους στήν Πρόθεση 401 τοῦ Μεγάλου Μετεώρου (1520-1540)», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 43 (2003), 97, 105, 119. 44(2003), 137.

3. Κ. Σπανός, «Οἱ Θεσσαλικοί Οἰκισμοί καί τά Ὀνόματα τῶν Ἀφιερωτῶν τους στήν Πρόθεση 421 τοῦ Μεγάλου Μετεώρου 1592/1593-19ος αἰώνας», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 32(1998), 17, 22, 36. 33(1998), 107.

4. Κ. Σπανός, «Ἡ Ἀνέκδοτη Πρόθεση 39 τῆς Μονῆς τοῦ Δουσίκου. 16ος-17ος αἰ. Συμβολή στή Μελέτη τῶν Θεσσαλικῶν Οἰκισμῶν καί Ὀνομάτων», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 26(1991), 41, 60.

5. Δ. Καλούσιος, *Ὁ Κώδικας τῆς Τρίκκης. 1688-1857 (Κ. 1471 ΕΒΕ)*, Λάρισα 2005-2007, 41.

6. Δ. Καλούσιος, *ὅ.π.*, 130.

Γιάννη Γεωργίου ἀπό τήν Νομή) μέ χρονολογία 6.3.1857[7], στό φ. 68α τοῦ ἴδιου κώδικα (ἀφορᾶ διδασκαλοπληρωμή) μέ χρονολογία 30.11.1838[8], στά φ. 121α, 123β καί 124β τοῦ ἴδιου κώδικα (ἀφορᾶ εἰσοδήματα τῆς ἐπαρχίας Τρίκκης) μέ χρονολογία 4.4.1840-4.4.1841[9], στά φ. 127α καί 128α τοῦ ἴδιου κώδικα (ἀφοροῦν λογαριασμούς εἰσοδημάτων τῆς Ἐπισκοπῆς Τρίκκης) μέ χρονολογία 4.4. 1841-28.6.1841[10] καί στό φ. 132β τοῦ ἴδιου κώδικα (ἀφορᾶ διαζύγιο λόγω ἔχθρας) μέ χρονολογία 9.3.1858[11].

Στίς νότιες παρυφές τοῦ χωριοῦ βρίσκεται ὁ κοιμητηριακός ναός τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς πού χρονολογεῖται στά 1868-1877 (Εἰκ. 1). Εἶναι κτίσμα ὀρθογωνικοῦ σχήματος ἐξωτερικῶν διαστάσεων 17.50x11.30 μέτρων, μέ μεταγενέστερα ξυλόστεγο πρόσκτισμα καί τριώροφο κωδωνοστάσιο στή δυτική πλευρά (Εἰκ. 2). Κατά τό μεγαλύτερο τμῆμα τῆς νότιας πλευρᾶς ὑπάρχει νεώτερη πεσσοστήρικτη στοά στή θέση παλαιότερης. Στό ὀρθογώνιο τῆς κατόψεως προσκολλᾶται ἐξωτερικῶς ἡ ἑπτάπλευρη κόγχη τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, ἐνῶ οἱ κόγχες τῶν παραβημάτων ἐγγράφονται στό πάχος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου.

Ὁ ναός χωρίζεται σέ τρία κλίτη διά δύο, ἐκ τριῶν κιόνων, κιονοστοιχιῶν (Εἰκ. 3, 4, 5, 6). Στό δυτικό τμῆμα ὑπάρχει χῶρος, ἑνιαῖος μέ τόν κυρίως ναό, ἀπό τόν ὁποῖο διαχωρίζεται μέ ζεῦγος πεσσῶν καί μέ τήν διαφοροποιημένη κάλυψη, ὁ ὁποῖος ἐπέχει θέση νάρθηκα. Οἱ κίονες καί οἱ πεσσοί συνδέονται μεταξύ τους καί μέ τούς ἀπέναντι τοίχους μέ τόξα πλάτους 60 ἑκατοστῶν. Ἔτσι στόν κυρίως ναό, σέ καθένα ἀπό τά τρία κλίτη, δημιουργοῦνται τέσσερα διαμερίσματα.

Τό Ἱερό ὁριοθετεῖται μέ ζεῦγος πεσσῶν καί μέ τό τέμπλο. Τό κεντρικό κλίτος, συμπεριλαμβανόμενου τοῦ νάρθηκα καί τοῦ κυρίως Ἱεροῦ Βήματος, καλύπτεται μέ κατά μῆκος ἡμικύλινδρο. Ὅλα τά διαμερίσματα τῶν πλάγιων κλιτῶν καί τά παραβήματα καλύπτονται μέ τυφλούς ἡμισφαιρικούς θόλους κυκλικῆς κατόψεως, ἐνῶ τά πλάγια διαμερίσματα τοῦ νάρθηκα μέ ἡμικυλινδρικούς θόλους κατά τόν διαμήκη ἄξονα τοῦ ναοῦ. Ἑνιαία δίρριχτη στέγη μέ μερικῶς λοξές ἀποτμήσεις στίς στενές πλευρές καλύπτει τόν ναό, πολύρρικτη στέγη χαμηλότερα τό πρόσκτισμα στή δυτική πλευρά, μονόρριχτη μέ κλίση πρός τά νότια τή στοά στή νότια πλευρά καί μία τρίτη, σχήματος μισοῦ κώνου, καλύπτει τήν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ.

Κάτω ἀπό τίς ποδιές τῶν παραθύρων στό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ τρέχει κοσμήτης. Ὁ φωτισμός τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου εἶναι ἱκανοποιητικός, καθώς ὑπάρχουν ἕνδεκα ὀρθογωνικά παράθυρα στούς μακρούς τοίχους, πέντε καί ἕξι στούς βό-

7. Δ. Καλούσιος, *Κώδικας Τρίκκης (Κώδ. 287 Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων) 1828-1865*, Τρίκαλα 2013, 82-83.

8. Δ. Καλούσιος, *ὅ.π.*, 98-99.

9. Δ. Καλούσιος, *ὅ.π.*, 138, 152, 155 ἀντιστοίχως.

10. Δ. Καλούσιος, *ὅ.π.*, 166, 170 ἀντιστοίχως.

11. Δ. Καλούσιος, *ὅ.π.*, 175.

ρειο καί νότιο ἀντιστοίχως καί ἀπό τρία στίς στενές πλευρές. Τό παράθυρο στήν ἀνατολική πλευρά ἐπάνω ἀπό τήν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ εἶναι σταυρόσχημο καί τό ἀντίστοιχο στήν δυτική πλευρά, κάτω ἀπό τή στέγη, ἐλλειπτικοῦ σχήματος. Ὅλα τά παράθυρα διευρύνονται πρός τά μέσα καί κατά τούς σταθμούς καί κατά τίς ποδιές.

Ἡ πρόσβαση στόν ναό γίνεται ἀπό θύρα στό μέσον τῆς δυτικῆς πλευρᾶς καί ἀπό τήν κύρια εἴσοδο πού ὁδηγεῖ στό δυτικό διαμέρισμα τοῦ νότιου κλίτους. Τό μεγαλύτερο μέρος τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ ναοῦ καταλαμβάνει ἡ στοά πού καλύπτεται ἀπό μονόρριχτη στέγη, φερόμενη ἀπό σειρά κτιστῶν πεσσῶν τετραγωνικῆς διατομῆς πού γεφυρώνονται μέ ξύλινα δοκάρια. Περιμετρικά τῆς στοᾶς ὑπάρχει πεζούλι πού διακόπτεται στά σημεῖα πρόσβασης στίς μακρές πλευρές.

Στόν ναό ὑπάρχει ξύλινο, σανιδωτό τέμπλο πού φέρει ξυλόγλυπτο διάκοσμο μέ ἀβαθές, ἄτεχνο ἀνάγλυφο, μόνον στούς πεσσίσκους, τήν ἐπίστεψη καί τό βημόθυρο, σέ ἐρυθρό βάθος (Εἰκ. 7, 8). Τά θωράκια φέρουν γραπτό, φυτικό διάκοσμο. Ἐπίσης ὑπάρχουν ξύλινοι ἄμβων καί δεσποτικός θρόνος μέ μικρῆς ἔκτασης ξυλόγλυπτο διάκοσμο, ἀνάλογο μέ ἐκεῖνον τού τέμπλου.

Ἡ Ἁγία Τράπεζα εἶναι λίθινη πλάκα στηριζόμενη σέ τμῆμα κίονα μέ ραβδώσεις.

Σέ τμήματα τῶν βόρειου καί νότιου τοίχου τοῦ κυρίως ναοῦ καί στό Ἱερό Βῆμα διατηρεῖται τοιχογραφικός διάκοσμος τοῦ 1881 (Εἰκ. 9) πού φιλοτεχνήθηκε ἀπό τούς ἀδελφούς Βασίλειο καί Νικόλαο διά συνδρομῆς καί δαπάνης τῶν κατοίκων τοῦ χωριοῦ, ὅπως ἀναφέρεται σέ ἐπιγραφή πού σώζεται και αναφέρει: «*Ἱστορήθη ο παρών θεῖος καί / Ἱερώτατος Ναός διά συνδρομῆς / καί δαπάνης των κατοίκων τοῦ ἐνταῦθα Χωρίου διά χειρός. Βασιλ. κ(αί) Νικ./ τῶν Ἀδελφῶν, 1,881.κ(αί) Ἐπεσκευάσθη/ ὡσαύτως, ἐν ἔτει 1904. ὁ Ἁγιογράφος*».

Ἐκτός ἀπό τήν προαναφερθείσα ἐπιγραφή, ἀναφέρονται δύο ἀκόμη χρονολογίες: ἡ μία, σέ λιθανάγλυφο, στό ὑπέρθυρο τῆς νότιας εἰσόδου (Εἰκ. 10), ἡ ὁποία ἀναφέρει : "*Απρί ΛΙΟΣ 6 / 1868*" καί ἡ δεύτερη, μᾶλλον ἐγχάρακτη, στό πλαίσιο τοῦ ἐλλειψοειδοῦς φεγγίτη στή δυτική ὄψη, στήν ὁποία ἀναγράφεται ἡ χρονολογία : *1887,* πού ἀφορᾶ μᾶλλον τήν ὁλοκλήρωση τῆς κατασκευῆς.

Στήν εἰκόνα τοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέως τῆς Ὡραίας Πύλης ἀναγράφεται ἡ ἐπιγραφή[12]: «*Χείρ Μαργαρίτου Μακριν/Τζιώτου καί Βασιλείου Γρεβ –/ 186(.)*».

Τό κωδωνοστάσιο εἶναι μεταγενέστερη προσθήκη στόν ἀρχικό πυρῆνα. Εἶναι τριώροφο μέ τετράγωνη κάτοψη, μέ μείωση πρός τά ἐπάνω. Στό ἰσόγειο ὁ τοῖχος διατρυπᾶται ἀπό δύο ὀρθογωνικά ἀνοίγματα στή νότια καί δυτική πλευρά, στόν πρῶτο ὄροφο ἀπό τοξωτά ἀνοίγματα καί στόν τρίτο, πού ἔχει ὕψος ὅσο τό σύνολο τῶν δύο πρώτων, ἀπό δίλοβα ἀνοίγματα μέ διαχωριστικό κιονίσκο,

12. Δ. Καλούσιος, «Τρικαλινά Σύμμεικτα ΛΑ'», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 50(2010), 274.

περιγεγραμμένα ἀπό ἑνιαῖο τόξο. Στήν καμπάνα τοῦ κωδωνοστασίου ὑπάρχει ἀνάγλυφη ἐπιγραφή:[13] «*ΟΙ ΤΕΧΝΗΤΑΙ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΑΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΕΡΤΟΥΛΙΩΤ(Α)Ι ΤΡΙΚΑΛΑ 1885*».

Στή δόμηση ὑπάρχει κατασκευαστική ἀκρίβεια. Ὁ ναός εἶναι κτισμένος μέ ἀργούς λίθους μέ μία προσπάθεια τοποθετήσεώς τους σέ ὁριζόντιες στρώσεις, μέ παρεμβολή κονιάματος. Στίς γωνίες ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ μεγάλοι, λαξευτοί, ὀρθογωνισμένοι λίθοι. Οἱ ξυλοδεσιές δέν εἶναι ἐμφανεῖς, ὅπως στή λαϊκή ἀρχιτεκτονική τῆς ἐποχῆς, ἀλλά ἐνσωματωμένες στούς τοίχους, ὅπως στά βυζαντινά παραδείγματα. Στή δόμηση τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ λαξευτοί πωρόλιθοι, ἀπολύτως ὀρθογωνισμένοι, σέ ἰσοϋψεῖς στρώσεις. Ἡ πεντάπλευρη ἐξωτερικῶς κόγχη εἶναι κτισμένη ὑψηλότερα ἀπό τή στάθμη τοῦ ἐδάφους, ἐπάνω σέ ἡμικυκλική βάση ἐκ τριῶν ἀνισοϋψῶν βαθμίδων ἀπό λαξευμένους λίθους, ἡ κατώτερη βαθμίδα σέ ἐσοχή καί οἱ δύο ἀνώτερες σέ ἐπεξοχή (Εἰκ. 11).

Γεῖσο ἀπό 2-3 σειρές λιθοπλακῶν σέ ἐκφορική διάταξη περιτρέχει τόν ναό κάτω ἀπό τά κεραμίδια τῆς στέγης. Ἀνάλογο γεῖσο ἐπιστέφει τό τύμπανο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Ἐπάνω ἀπό τήν ἀπόληξη τῆς στέγης στήν κόγχη τοῦ Ιεροῦ εἶναι πακτωμένες ἐκφορικά καί σέ σειρά σχιστόπλακες πού ἀκολουθοῦν τήν κλίση τῆς στέγης ὡς γεῖσο καί προφυλάσσουν τόν ὑποκείμενο ἁρμό ἀπό τά νερά τῆς βροχῆς.

Στό ἐσωτερικό, οἱ κίονες εἶναι μονολιθικοί, βαμμένοι σήμερα μέ λαδομπογιά. Τά κιονόκρανα εἶναι ἁπλά, τεκτονικά, μέ καμπύλες ἀποτμήσεις στίς γωνίες. Ξύλινοι ἑλκυστῆρες ὑπάρχουν ἐλάχιστοι. Οἱ περισσότεροι ἔχουν ἀντικατασταθεῖ μέ μεταλλικούς. Ὑπάρχουν ἑλκυστῆρες σέ μία σειρά στίς γενέσεις τῶν κατά μῆκος τόξων τῶν κιονοστοιχιῶν καί ἐγκάρσιοι σέ δύο ἐπάλληλες σειρές, στίς γενέσεις τῶν ἐγκάρσιων τόξων τοῦ κεντρικού κλίτους ἡ πρώτη, καί στό ὕψος τῶν ἐπιθημάτων τῶν κιονοκράνων ὅλων τῶν κλιτῶν ἡ δεύτερη. Ἐπίσης ἑλκυστῆρες ὑπάρχουν καί σέ διάφορες ἄλλες θέσεις ἀκανόνιστα. Ἐξωτερικῶς οἱ σταθμοί, τά ἀνώφλια καί οἱ ποδιές τῶν παραθύρων σχηματίζονται ἀπό εὐμεγέθεις λίθους. Στούς σταθμούς διακρίνονται οἱ ὀπές, ὅπου ἦταν πακτωμένες παλαιότερα σιδεριές ἀσφαλείας.

Τό κωδωνοστάσιο εἶναι λιθόκτιστο, μέ χρήση ὀρθογωνισμένων λαξευτῶν λίθων στίς γωνίες καί ἀργῶν λίθων στήν ὑπόλοιπη τοιχοποιία. Τό σύνολο δίλοβα τόξα-πεσσίσκοι-τύμπανα εἶναι κατασκευασμένα ἀπό πλίνθους, ἐνῶ τό τύμπανο μεταξύ λοβῶν καί περιγεγραμμένου τόξου κοσμεῖ πλίνθινος σταυρός. Λίθινος κοσμήτης ἁπλῆς, ὀρθογωνικῆς διατομῆς χωρίζει τό τρίτο ἐπίπεδο τοῦ κωδωνοστασίου ἀπό τά δύο πρῶτα.

Τά μορφολογικά στοιχεῖα τοῦ μνημείου ἐξωτερικῶς εἶναι ἐλάχιστα καί σχε-

13. Δ. Καλούσιος, «Τρικαλινά Σύμμεικτα ΛΑ΄», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 50(2010), 274.

τικῶς ἁπλά, τά ἀκόλουθα: Τά ἑπτά, τυφλά, ἀβαθῆ ἁψιδώματα στό τύμπανο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ πού διαμορφώνονται ἀνάμεσα σέ ὀκτώ ἡμικιονίσκους μέ τεκτονικά κιονόκρανα καί συμφυῆ ἐπιθήματα. Τό κεντρικό ἁψίδωμα εἶναι ἡμικυκλικό πρός τά ἐπάνω καί τά 3 + 3 ἑκατέρωθεν τοῦ κεντρικοῦ, τοξωτά, πολλαπλῆς καμπυλότητας. Ἡ πώρινη πλάκα πού εἶναι ἐντοιχισμένη στό τύμπανο τοῦ κεντρικοῦ ἁψιδώματος καί φέρει λιθανάγλυφο διάκοσμο, σταυρό μέ τρίφυλλες ἀπολήξεις τῶν κεραιῶν, τέσσερις πολύφυλλους ρόδακες ἀνάμεσα στίς κεραῖες, δύο δίπτερα στίς ἐπάνω γωνίες καί κυπαρίσσια στίς κάτω. Τά γεῖσα ἀπό 2-3 σειρές σχιστοπλακῶν σέ ἐκφορική διάταξη πού ἐπιστέφουν τούς τοίχους τοῦ ναοῦ καί τόν τοῖχο τοῦ τυμπάνου τῆς κόγχης. Ὁ σταυρόσχημος φεγγίτης στήν ἀνατολική ὄψη πού ἔχει ἡμικυκλικές ἀπολήξεις στίς κεραῖες καί ἐγγράφεται σέ πώρινο πλαίσιο σχήματος ρόμβου. Ὁ ἐλλειψοειδοῦς σχήματος φεγγίτης στή δυτική ὄψη πού ἐγγράφεται σέ λίθινο πλαίσιο σχήματος ρόμβου σέ ὑποχώρηση ἀπό τό πρόσωπο τῆς τοιχοποιίας καί περιβάλλεται ἀπό λίθινη ταινία. Τό λίθινο περιθύρωμα τῆς νότιας εἰσόδου ἀπό μονολιθικούς λαμπάδες μέ τό ἁπλοϊκό λιθανάγλυφο, τό κοιλόκυρτο, πολλαπλῆς καμπυλότητας τοξωτό ἀνώφλι καί οἱ βάσεις τῶν παραστάδων πού εἶναι ἁπλές, κόλουρες πυραμίδες. Ἡ ὑπερκείμενη κόγχη μέ τήν εἰκόνα τῆς τιμώμενης στόν ναό ἁγίας Παρασκευῆς. Ἡ δυτική θύρα μέ τό ἡμικυκλικό λίθινο ἀνώφλι. Ἡ στοά στήν νότια πλευρά πού συμβάλλει στήν ἁρμονική κλιμάκωση τῶν ὄγκων. Τό τριώροφο κωδωνοστάσιο πού τονίζει τόν κατακόρυφο ἄξονα τοῦ συνόλου, ἐλαφρύνοντας τόν ἀδιάρθρωτο καί βαρύ ὄγκο τοῦ ναοῦ.

Σε ἀντίθεση μέ τήν ἐξωτερική ἐμφάνιση, ὅπου ἔχουμε νά κάνουμε μέ τυπικό δεῖγμα ναοῦ τῆς ὄψιμης Τουρκοκρατίας στόν Θεσσαλικό κάμπο, στό ἐσωτερικό, ἡ σύνθετη θολοδομία, τά τόξα, οἱ ἡμικυλινδρικοί θόλοι, τά φουρνικά, ὁ κοσμήτης, τό τέμπλο, ὁ ἄμβων, ὁ δεσποτικός θρόνος καί ὁ τοιχογραφικός διάκοσμος τοῦ 1881 συνθέτουν ἕνα σύνολο μέ μορφολογικό ἐνδιαφέρον.

Ὁ ναός τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς ἀνήκει στόν τύπο τῆς τρίκλιτης, θολωτῆς βασιλικῆς. Κατά τούς δύο τελευταίους αἰῶνες τῆς Τουρκοκρατίας ἐφαρμόσθηκε στόν ἠπειρωτικό χῶρο τῆς Ἑλλάδας ὁ τύπος τῆς μεγάλης, τρίκλιτης, ξυλόστεγης βασιλικῆς, στήν προσπάθεια γιά δημιουργία ναῶν μέ μεγάλη χωρητικότητα, προκειμένου νά καλυφθεῖ ἡ ἀνάγκη ἐκκλησιασμοῦ μεγάλου ἀριθμοῦ πιστῶν, μέ ὅσο τό δυνατόν μικρότερες καί λιγότερες τεχνικές δυσκολίες, διότι πρόκειται γιά τύπο ἁπλό, χωρίς δομικό ὀργανισμό πού χρειάζεται ἀντιστηρίξεις πλάγιων ὠθήσεων καί πού μπορεῖ νά κατασκευασθεῖ μέ εὐκολία ἀπό τεχνίτες χωρίς εἰδικές γνώσεις.

Μέ τήν παρακμή τῶν ὀθωμανικῶν δυνάμεων καί τήν ἀνασυγκρότηση τῶν δυνάμεων τῶν Ἑλλήνων, ἄρχισε μία στροφή καί μία προσήλωση στίς ἀξίες τῆς ἀρχιτεκτονικῆς κληρονομιᾶς μέ τήν ἐφαρμογή βυζαντινῶν τύπων. Ἡ ἐμφάνιση

ἀργότερα τῆς τρίκλιτης θολωτῆς, τρουλλαίας βασιλικῆς ἦταν μία προσπάθεια συνδυασμοῦ τῆς τρίκλιτης ξυλόστεγης μέ τόν σταυροειδῆ ἐγγεγραμμένο τύπο[14], μέ παραδείγματα τούς ναούς τῶν Ταξιαρχῶν στό Κριτσίνι Τρικάλων (1625)[15] καί τῆς Φανερωμένης στή Σαλαμίνα (1611-1670 κατά Γ. Σωτηρίου ἤ 1690-1700 κατά Δ. Πάλλαν)[16]. Ἡ ἐφαρμογή αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι δύσκολη, διότι ἀπαιτεῖ κατασκευή ξυλοτύπου καί χρονοβόρα γιά τούς χρονικούς περιορισμούς πού θέτουν οἱ κατακτητές.

Στήν προσπάθειά τους οἱ τεχνίτες νά ἐξυπηρετήσουν τίς λειτουργικές ἀνάγκες καί νά ἐπιτύχουν ταυτοχρόνως ὑψηλότερο αἰσθητικό ἀποτέλεσμα, τουλάχιστον στό ἐσωτερικό μέ μερική, ἔστω, ἀναβίωση βυζαντινῶν προτύπων (ἀνατολικές βασιλικές), ἐφήρμοσαν τόν τύπο τῆς θολωτῆς, χωρίς τροῦλλο, τρίκλιτης βασιλικῆς. Ὁ τύπος ἔχει τά πλεονεκτήματα τῆς μεγάλης χωρητικότητας καί τοῦ αἰσθητικοῦ ἀποτελέσματος μέ τήν μνημειακή ἐντύπωση πού δημιουργεῖται στό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ χάρη στή θολοδομία. Εἶναι ὅμως εὐκολώτερος στήν κατασκευή, διότι οἱ θόλοι δημιουργοῦν μέν πλάγιες ὠθήσεις, ὄχι ὅμως τόσο μεγάλες ὅσο ἄν ὑπήρχε τροῦλλος. Ἐφαρμόζετο σέ περιπτώσεις πού ὑπῆρχε πρόθεση μιᾶς πλουσιώτερης κατασκευῆς.

Ὁ τύπος τῆς τρίκλιτης, θολωτῆς βασιλικῆς διαδίδεται κατά τούς 18ο καί 19ο αἰῶνες στή Θεσσαλία, τήν Ἤπειρο, τή Μακεδονία, τήν Πελοπόννησο, τά Ἑπτάννησα καί τά νησιά τοῦ Αἰγαίου. Τά παραδείγματα ὅμως είναι σχετικῶς λίγα, ἄν συγκριθοῦν μέ ἐκεῖνα τοῦ τύπου τῆς τρίκλιτης ξυλόστεγης[17]. Οἱ τρίκλι-

14. Ἀ.Πασαλῆ, «Τρίκλιτες, Θολωτές, Τρουλλαῖες Βασιλικές τοῦ ΙΘ′ αἰώνα στόν Νομό Τρικάλων» στό: Δ′ *Ἐπιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης* (Κτήριο Θεολογικῆς Σχολῆς, Πανεπιστημιούπολη 13-15 Νοεμβρίου 2015). *Πρακτικά*, Ἀθήνα 2017, 227-244.

15. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Δύο ἀνέκδοτοι ναοί τῆς περιοχῆς Τρικάλων», *ΑΒΜΕ*, Γ′ (1937), 161-165.

16. Γ. Σωτηρίου, «Ἡ ἐν Σαλαμίνι Μονή τῆς Φανερωμένης», *ΕΕΒΣ* 1(1924) 111 Εἰκ. 2 (κάτοψη -τομή). Μ. Μπίρης, «Τό Καθολικό τῆς Μονῆς Φανερωμένης στήν Σαλαμίνα», *Ἐκκλησίες* 3, (1989), 180 Εἰκ. 2 (κάτοψη). Μ. Γκητάκος, *Ἡ Μονή τῆς Φανερωμένης Σαλαμίνος*, Ἀθήνα 1981, Δ. Πάλλας, «Μία Ἀνώνυμη Ἐκκλησία τοῦ Ἀκροκορίνθου καί ἡ Φανερωμένη τῆς Σαλαμίνας», *Πελοποννησιακή Πρωτοχρονιά* Γ′ (1959), 41-42, 44-46.

17. Γιά τρίκλιτες, θολωτές βασιλικές βλ. A. Orlandos, "L'architecture religieuse en Grèce pendant la domination Turque", *L'Hellenisme Contemporain*, 1953, 179 κ.ἑξ., Χ. Μπούρας, «Ἡ Ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση (1453-1821)», *Ἀρχιτεκτονικά Θέματα* 3(1969), 166, Χ. Μπούρας, *Βυζαντινή καί Μεταβυζαντινή Ἀρχιτεκτονική στήν Ἑλλάδα*, Ἀθήνα 2001, 267, Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, Ἡ Ἐκκλησία τῆς Παναγίας στό Δίλοφο Βοΐου Κοζάνης στό: *Ἀφιέρωμα στή μνήμη τοῦ Σωτήρη Κίσσα*. Ἑλληνική Ἑταιρεία Σλαβικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 2001, 459-484, Σ. Ἀγγελούδη-Ζαρκάδα, *Ἡ Ἀρχιτεκτονική τῶν Μεταβυζαντινῶν Ἐκκλησιῶν τῆς Θάσου. Ἱστορική, Κοινωνική καί Κατασκευαστική Προσέγγιση*. Διδακτορική Διατριβή, Καβάλα 2011, τ. 1, κείμενο, 219-220, Χ. Μπούρας, «Ζητήματα τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ 18ου αἰῶνος», *Ἐκκλησίες* 7 (2013), 140, Κ. Μπουντούρης, «Ὁ Μητροπολιτικός ναός τῆς Παναγίας στόν Πραστό Κυνουρίας», *Ἐκκλησίες* 7(2013), 129-138 ὅπου δίδονται καί ἄλλα παραδείγματα ἐφαρμογῆς τοῦ τύπου τῆς τρίκλιτης, θολωτῆς

τες, θολωτές βασιλικές τῆς ἐποχῆς αὐτῆς δέν ἔχουν ἑνιαῖες διαμήκεις καμάρες, ὅπως εἶχαν οἱ βυζαντινές ἀνατολίζουσες[18]. Ἡ κάλυψή τους γίνεται, κατά κανόνα, στό κεντρικό κλίτος μέ διαμήκη ἡμικύλινδρο, πού ὅμως διακόπτεται ἀπό ἐγκάρσια ἐνισχυτικά τόξα, καί στά πλάγια κλίτη μέ διαδοχικούς μικρότερους θόλους μέ προτίμηση στά χαμηλά φουρνικά πού ἔχουν μικρή διάμετρο, ἴσως ὑπό τήν ἐπίδραση προτύπων τῆς ὀθωμανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, λύση πού ἐφαρμόζεται στίς στοές τῶν τζαμιῶν καί σέ ἄλλα Τουρκικά κτίρια, ἐνῶ τά πλάγια διαμερίσματα τοῦ νάρθηκα καλύπτονται μέ διαμήκεις ἡμικυλίνδρους. Ὁ συνδυασμός αὐτός, λόγω τοῦ χαμηλοῦ ὕψους τῶν πλάγιων φουρνικῶν σέ σχέση μέ τό ὕψος τοῦ κεντρικοῦ ἡμικυλίνδρου, διευκολύνει τήν κάλυψη ὅλων κάτω ἀπό ἑνιαία δίρριχτη στέγη.

Στήν περίπτωση τοῦ ἐξεταζόμενου μνημείου, τό κεντρικό κλίτος τοῦ κυρίως ναοῦ καί τοῦ νάρθηκα καλύπτεται μέ ἡμικυλινδρικό θόλο καί τά πλάγια μέ διαδοχικά φουρνικά, ἐνῶ τά πλάγια διαμερίσματα τοῦ νάρθηκα καλύπτονται μέ διαμήκεις ἡμικυλίνδρους.

Ἡ κοινωνική καί ἡ οικονομική παρακμή τήν ἐποχή αὐτή, καθώς καί ἡ ἀδεξιότητα στήν κατασκευή ὁδήγησαν σέ τροποποιήσεις στίς ἀναλογίες τῶν κτιρίων καί στήν θολοδομία, μέ ἀποτέλεσμα τήν νόθευση τῶν τύπων καί τήν ἀλλοίωση τῶν μορφῶν. Χαρακτηριστικό γνώρισμα τῶν ἐκκλησιαστικῶν κτιρίων εἶναι οἱ στοές (τά χαγιάτια), στοιχεῖο λαϊκό πού ὑποκαθιστοῦν τίς βυζαντινές στοές, διαμορφώνοντας ἡμιυπαίθριους χώρους. Ἔχουν ρόλο χρηστικό, ὡς τόπος γιά τήν ἐπικοινωνία τῶν ἀνθρώπων, ἀλλά καί μορφολογικό, διότι ἀναδεικνύουν τούς ναούς καί συμβάλλουν στή διάπλαση τῶν ὄγκων. Ἡ ἐμμονή στήν παράδοση εἶναι φανερή, ὅμως, ἐπειδή τώρα γίνονται χαμηλές, ὑπάρχει ἀλλοίωση τῶν μορφῶν[19].

Ἰδιαιτέρως στόν χῶρο τῆς κεντρικῆς Ἑλλάδας, κατά τόν ΙΘ′ αἰώνα, τρίκλιτες, θολωτές βασιλικές θά συναντήσουμε:

Στόν νομό Τρικάλων, τήν Ἁγία Παρασκευή στή Νομή (1868-1877) (Εἰκ. 12), τήν Παναγία Φανερωμένη στήν πόλη τῶν Τρικάλων (1849-1853) (Εἰκ. 13), τό Γενέσιο τῆς Θεοτόκου στή Φανερωμένη (1868), σήμερα μέ ἡμικυλινδρικό θόλο στό κεντρικό κλίτος καί ὁριζόντια ἐπίπεδη κάλυψη στά πλάγια (Εἰκ. 14), τόν Ἅγιο Νικόλαο στό Γριζάνο (1875) (Εἰκ. 15).

βασιλικῆς ἀπό τήν εὐρύτερη περιοχή τοῦ Πραστοῦ, ἀπό τή Λέσβο καί τήν Ἀττική, Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, «Ἡ Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλείου στόν Πεντάλοφο Βοΐου Κοζάνης», *Ἐκκλησίες* 7 (2013), 253-264. Γιά τήν ἐκτεταμένη διάδοση τοῦ τύπου στήν Ἤπειρο βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Μεταβυζαντινή Τέχνη (1430-1913)» στό: *Ἤπειρος. 400 Χρόνια Ἑλληνικῆς Ἱστορίας καί Πολιτισμοῦ*, Ἀθήνα 1977, 319.

18. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Ἀνατολίζουσαι Βασιλικαί ταῆς Λακωνίας», ΕΕΒΣ 4 (1927), 343-351, ὁ ἴδιος «Βυζαντινά Μνημεῖα Αἰτωλοακαρνανίας», ΑΒΜΕ 9 (1961), 35-36.

19. Χ. Μπούρας, Βυζαντινή καί Μεταβυζαντινή Ἀρχιτεκτονική στήν Ἑλλάδα, ὅ.π., 263-288.

Στόν νομό Καρδίτσας, τόν Ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο στό Πεδινό (1800-1854) (Εἰκ. 16), τόν Ἅγιο Νικόλαο στή Μαγουλίτσα (1815) (Εἰκ. 17), τόν Ἅγιο Γεώργιο στή Μητρόπολη (1832) (Εἰκ. 18), τόν Ἅγιο Χαράλαμπο στόν Παλαμᾶ (1836) μέ φουρνικό στόν διαμήκη ἡμικύλινδρο, στό δεύτερο φάτνωμα ἀπό τό τέμπλο, τό ὁποῖο ἐξέρχεται τῆς στέγης ἐν εἴδει τρουλλοκαμάρας (Εἰκ. 19), τήν Παναγία Καμινάδων στήν πόλη τῆς Καρδίτσας (1842) (Εἰκ. 20), τόν Ἅγιο Δημήτριο στόν Μεσενικόλα (1842) (Εἰκ. 21), τόν Ἅγιο Ιωάννη τόν Πρόδρομο στόν Πρόδρομο (1845) (Εἰκ. 22), τούς Ἁγίους Ἀποστόλους στόν Πύργο Ιθώμης (1845) (Εἰκ. 23), τόν Ἅγιο Νικόλαο στά Κανάλια (1852) (Εἰκ. 24), τήν Ἁγία Παρασκευή στόν Ἑλληνόπυργο (1858), τόν Ἅγιο Γεώργιο στό Ψαθοχῶρι (1861) (Εἰκ. 25), τόν Ἅγιο Στέφανο στά Ὀρφανά (Εἰκ. 26), τόν Τίμιο Πρόδρομο στό Φανάρι (1873) (Εἰκ. 27), τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στό Ροῦσο (1873)[20] (Εἰκ. 28), τήν Ἁγία Παρασκευή στό Ἀγναντερό (1874) (Εἰκ. 29), τή Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος στό Καταφύλλι (1884)[21] (Εἰκ. 30), τόν Ἅγιο Δημήτριο στή Μυρίνη (1893) (Εἰκ. 31), τόν Ἅγιο Νικόλαο στόν Καππᾶ (Εἰκ. 32) καί τόν Ἅγιο Ἀθανάσιο στό Καλλίθυρο (Εἰκ. 33).

Στόν νομό Λάρισας, τόν Ἅγιο Γεώργιο στό χωριό Ἅγιος Γεώργιος (Εἰκ. 34).

Στόν νομό Μαγνησίας, τόν Ἅγιο Νικόλαο τόν παλαιό (1802) στόν Ἁλμυρό[22] (Εἰκ. 35, 36), κατεδαφισμένο μετά τόν σεισμό τοῦ 1980, τόν Ἅγιο Βλάσιο στό χωριό Ἅγιος Βλάσιος Πηλίου (1820)[23] (Εἰκ. 37), τό καθολικό τῆς μονῆς Παναγίας στό Παλαιό Τρίκερι (1837) τόν Ἅγιο Νικόλαο στήν Πορταριά (1855), τόν Ἅγιο Ἀθανάσιο στόν Παλαιό Πλάτανο Ἁλμυροῦ (ἀρχῶν ΙΘ΄ αἰ.)[24] (Εἰκ. 38).

Στά περισσότερα μέρη τῆς Ἑλλάδας, λόγω ἐλλείψεως οἰκονομικῶν πόρων, οἱ κατασκευές εἶναι λιτές. Ἄλλωστε βρισκόμαστε σέ μία ἐποχή παρακμῆς τῆς οἰκοδομικῆς τεχνικῆς. Στόν ναό τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στήν Νομή πού ἔχει ἀρκετά μεγάλο μέγεθος, ἡ ἐφαρμογή τῆς σύνθετης θολοδομίας ἀποδεικνύει τήν πρόθεση τῶν πιστῶν καί τῶν κατασκευαστῶν νά δημιουργήσουν ἕνα ἔργο ποι-

20. Κ. Μιχαλάκης, «Ἡ Ἐκκλησία τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στό Ροῦσσο Καρδίτσας (τρίκλιτη βασιλική, θολοσκεπής, 19ος αἰ.)» στό: *Α΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης (Β΄ Ἀμφιθέατρο Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008). Πρακτικά,* Ἀθήνα 2009, 211-222.

21. Ἰ. Καρατζόγλου, «Παρατηρήσεις στή Ναοδομία τῶν Θεσσαλικῶν Ἀγράφων κατά τόν 19ο αἰ.» στό: *Α΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης (Β΄ Ἀμφιθέατρο Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008). Πρακτικά,* Ἀθήνα 2009, 133, 136-137, 147 Εἰκ. 5, 6.

22. Ἀ. Πετρονώτης, «Ἡ Ἀνατολίζουσα Τρίκλιτη Βασιλική τοῦ Ἁγίου Νικολάου στόν Θεσσαλικό Ἁλμυρό, 1802 καί οἱ Μαστόροι τῆς Ἐποχῆς» στό: Ἀρχαιοφθιωτικά. *Πρακτικά τοῦ Γ΄ Συνεδρίου Ἁλμυριώτικων Σπουδῶν,* Ἁλμυρός 2007, τ. Β΄, 151-230.

23. Ἀ. Πετρονώτης, *ὅ.π.*, 196 Εἰκ. 29, σ. 197 Εἰκ. 30.

24. Ἀ. Γιαλούρη, «Οἱ Ἐκκλησίες τοῦ Παλαιοῦ Πλατάνου Ἁλμυροῦ» στό: *Ἀρχαιοφθιωτικά. Πρακτικά τοῦ Δ΄ Συνεδρίου* Ἁλμυριώτικων *Σπουδῶν,* τ. Α΄, Ἁλμυρός 2015, 273-300.

ότητας γιά λόγους λειτουργικούς καί σεβασμοῦ πρός τήν παράδοση. Τά στοιχεῖα τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς παραμένουν, μολονότι ὑπάρχει χρονική ἀπομάκρυνση ἀπό τά παλαιά πρότυπα. Ἔτσι στό ἐσωτερικό ἐπιτυγχάνεται ὑψηλό αἰσθητικό ἀποτέλεσμα. Στό ἐξωτερικό ὅμως οἱ μορφές ἔχουν νοθευτεῖ, διότι οἱ ὑπεραπλουστεύσεις πού ἐπεβλήθησαν γιά κοινωνικούς, πολιτικούς καί οἰκονομικούς λόγους ἐμπόδισαν τήν μορφολογική διάπλαση τῶν ὄψεων.

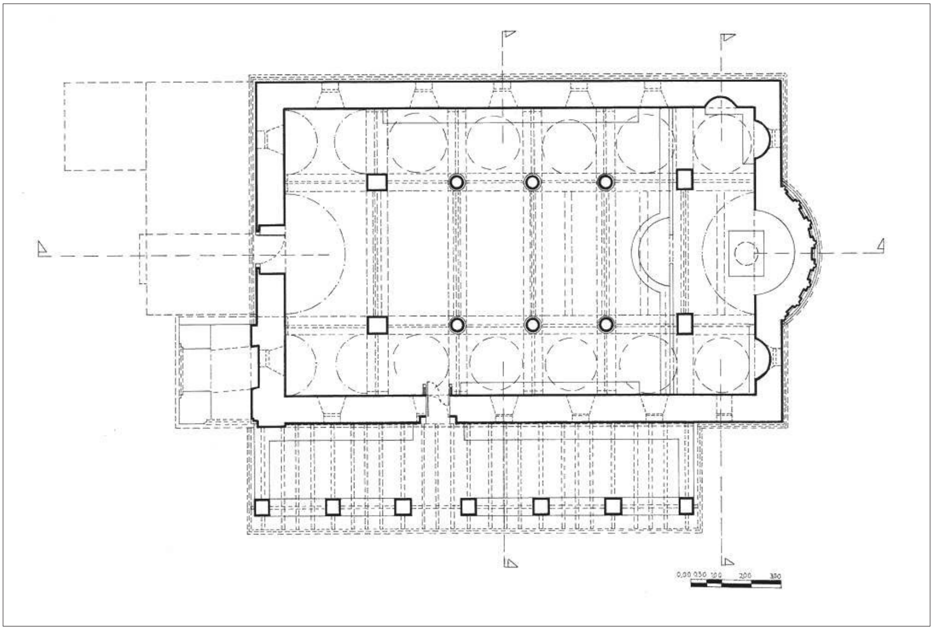
Ἡ ἐφαρμογή τοῦ τύπου τῆς τρίκλιτης θολωτῆς βασιλικῆς στήν Ἁγία Παρασκευή στήν Νομή, ἀλλά καί σέ ὅλους τούς προαναφερθέντες ναούς, προέκυψε ἀπό τήν προσπάθεια τῶν μαϊστόρων νά συνδυάσουν στό ἐσωτερικό τήν ἐξυπηρέτηση τῶν αὐξημένων λειτουργικῶν ἀναγκῶν μέ τό ὑψηλότερο αἰσθητικό ἀποτέλεσμα, ἀνεγείροντας ναούς αὐξημένης χωρητικότητας, χάρη στίς μεγάλες διαστάσεις, καί μνημειακῆς ἐμφανίσεως, χάρη στή σύνθετη θολοδομία.



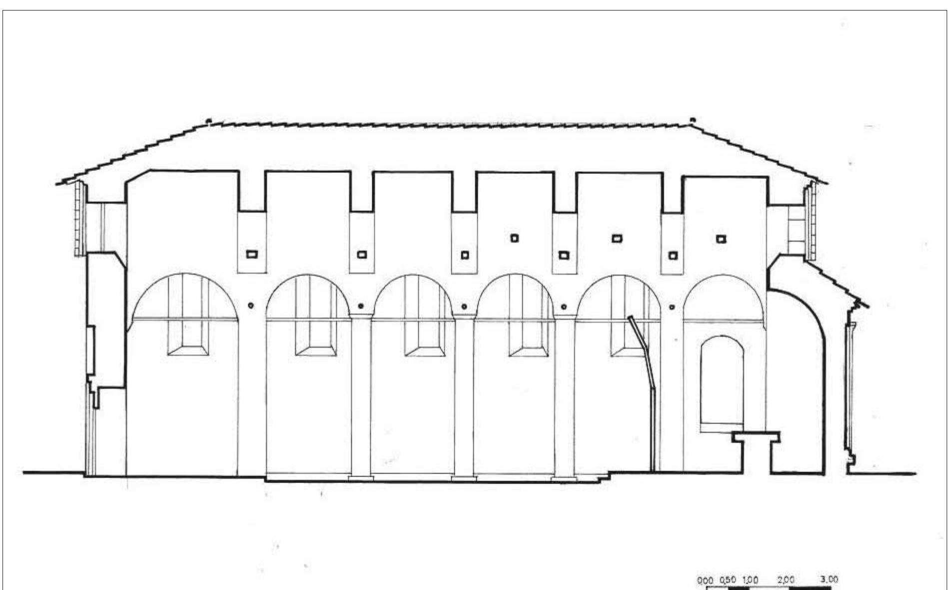
Εἰκ. 1. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἄποψη ἀπό τά νοτιοανατολικά.



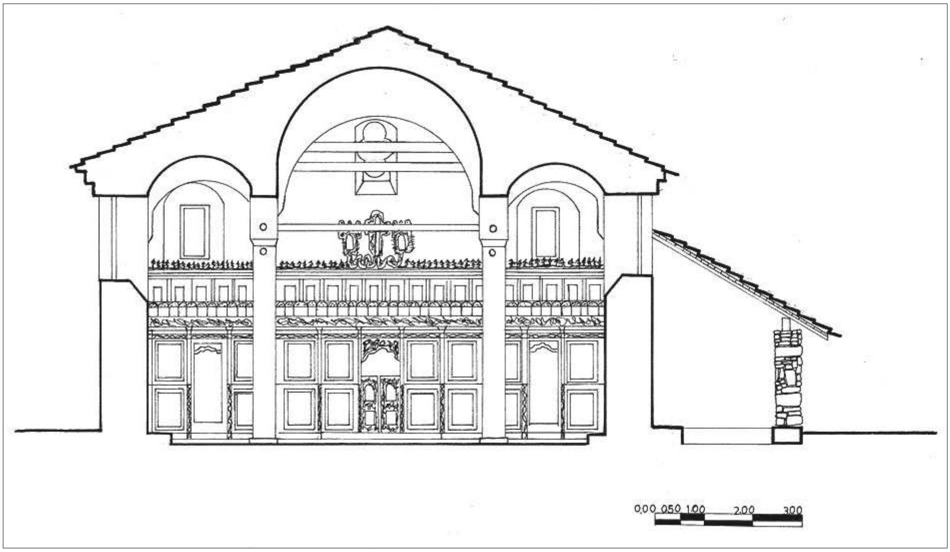
Εἰκ. 2. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἄποψη από τά νοτιοδυτικά.



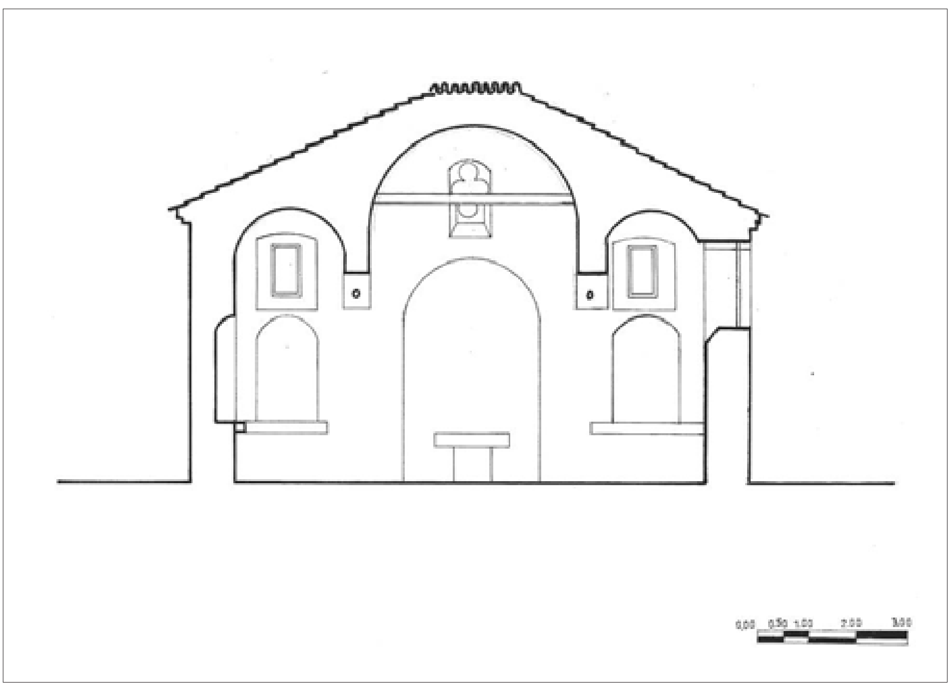
Εἰκ. 3. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Κάτοψη.



Εἰκ. 4. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Διαμήκης τομή.



Εἰκ. 5. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἐγκάρσια τομή στόν κυρίως ναό.



Εἰκ. 6. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἐγκάρσια τομή στό Ἱερό Βῆμα.



Εἰκ. 7. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἐσωτερική ἄποψη.



Εἰκ. 8. Νομή Τρικάλων.
Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς.
Τό βημόθυρο.



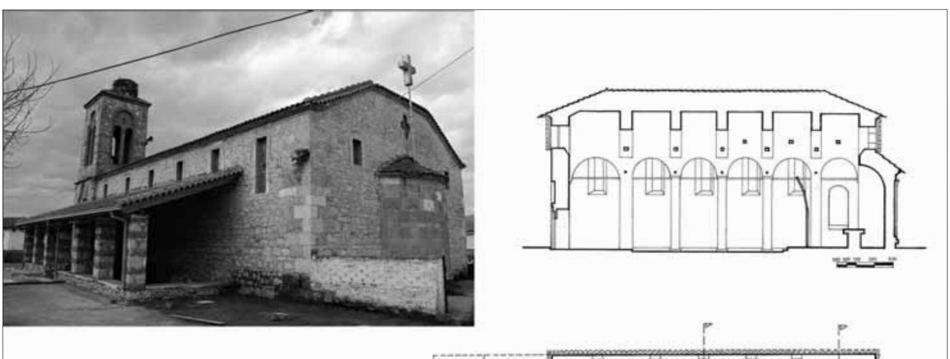
Εἰκ. 9. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἡ Πλατυτέρα.



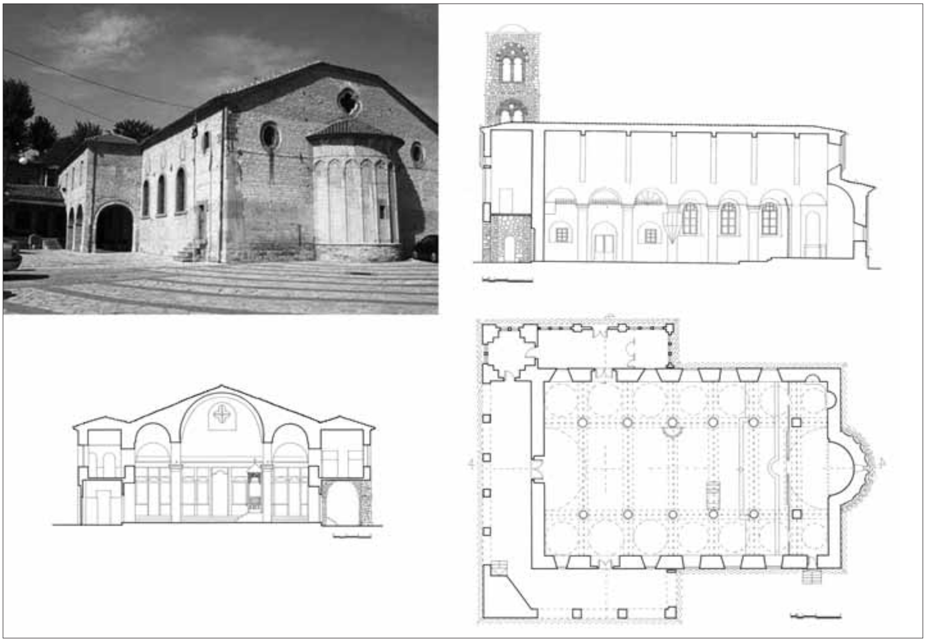
Εἰκ. 10. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἡ νότια εἴσοδος.



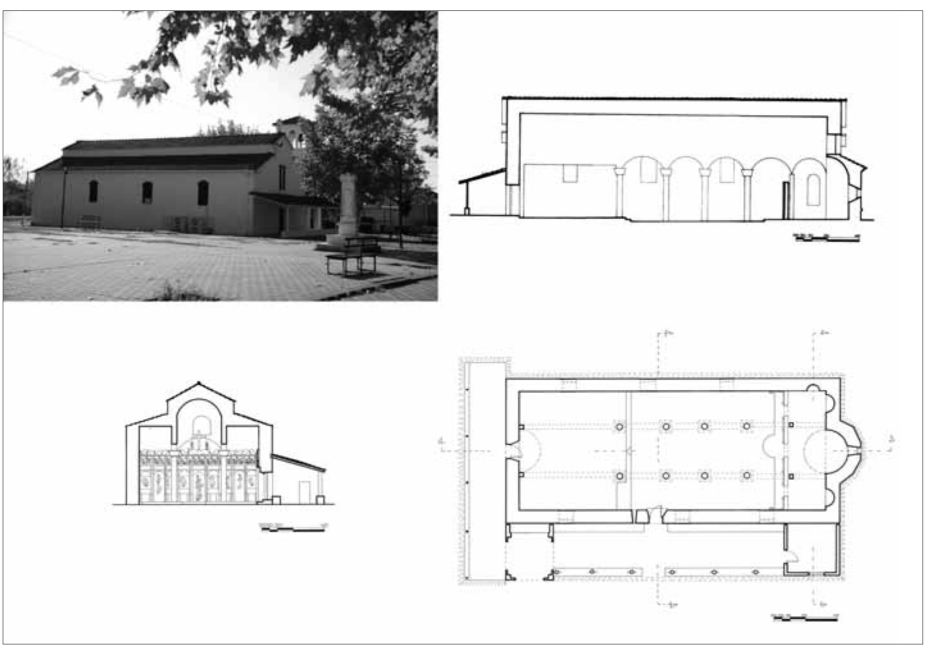
Εἰκ. 11. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ.



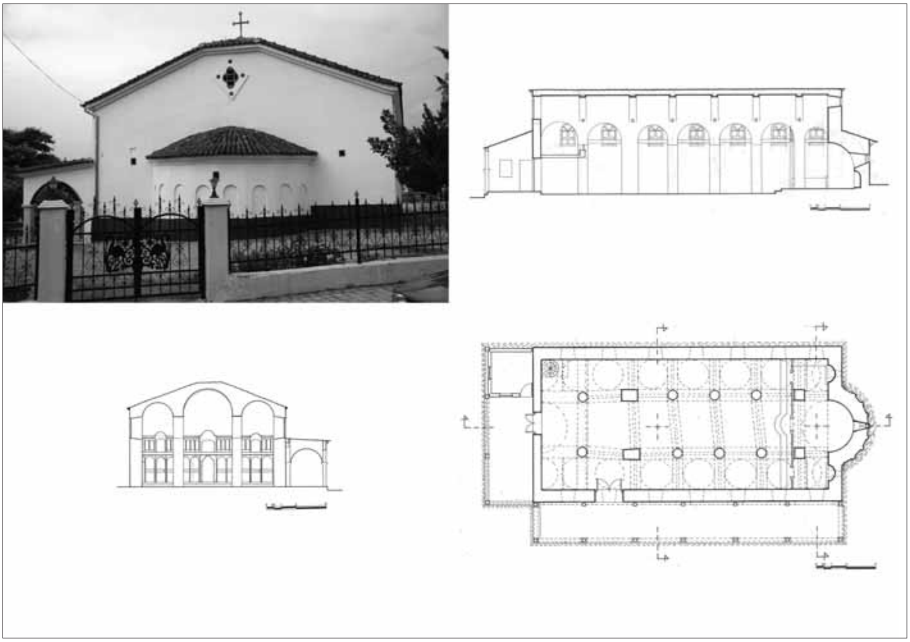
Εἰκ. 12. Νομή Τρικάλων. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς (1868-1877).



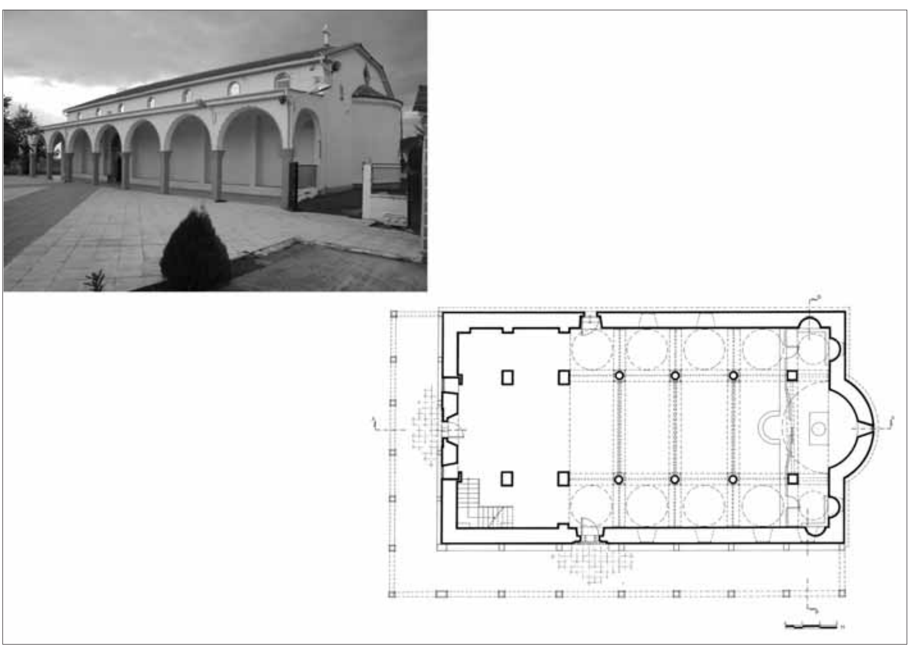
Εἰκ. 13. Τρίκαλα. Ναός Παναγίας Φανερωμένης (1849-1853).



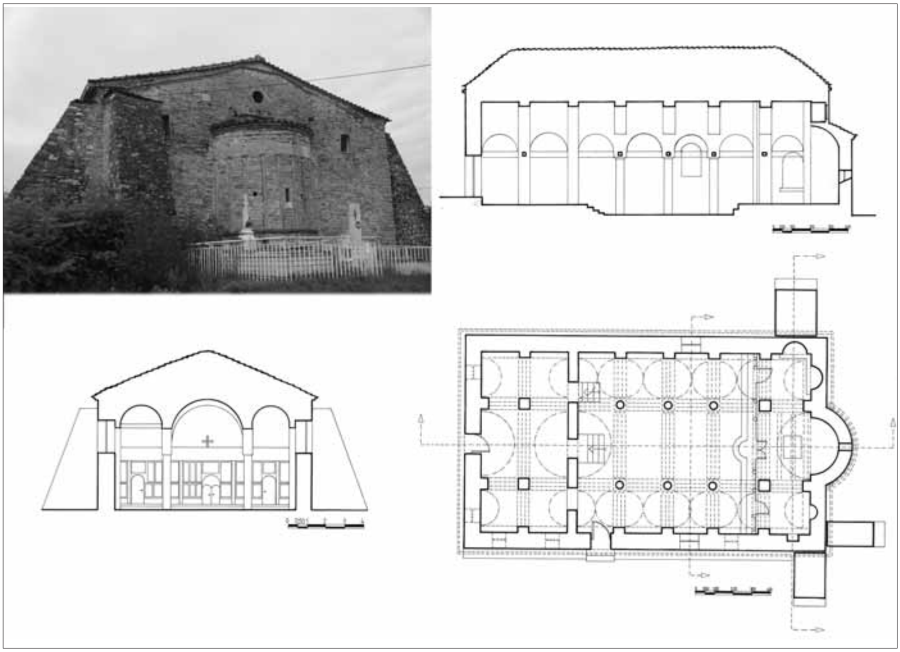
Εἰκ. 14. Φανερωμένη Τρικάλων. Ναός Γενεσίου Θεοτόκου (1868).



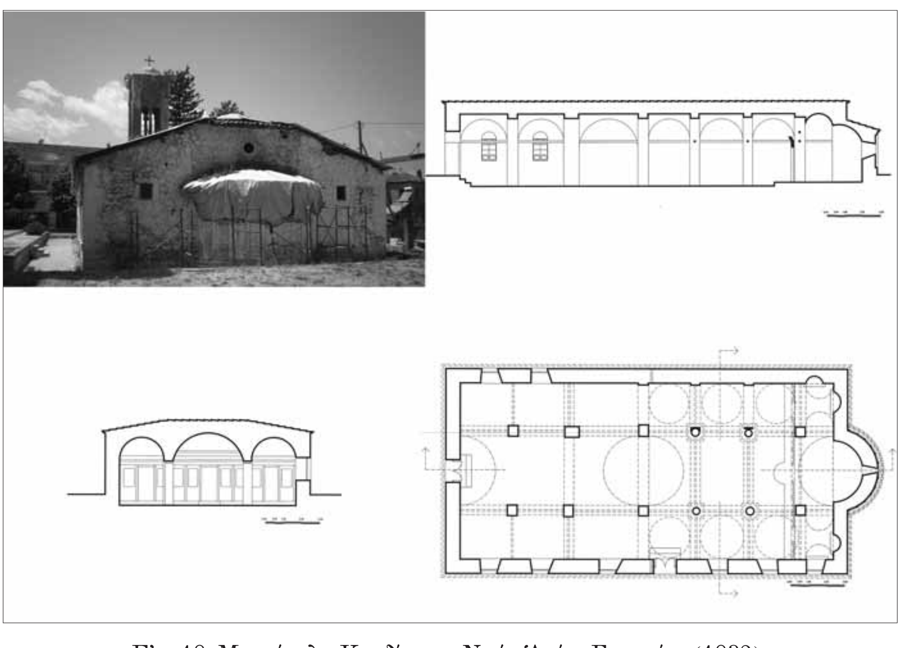
Εἰκ. 15. Γριζάνο Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Νικολάου (1875).



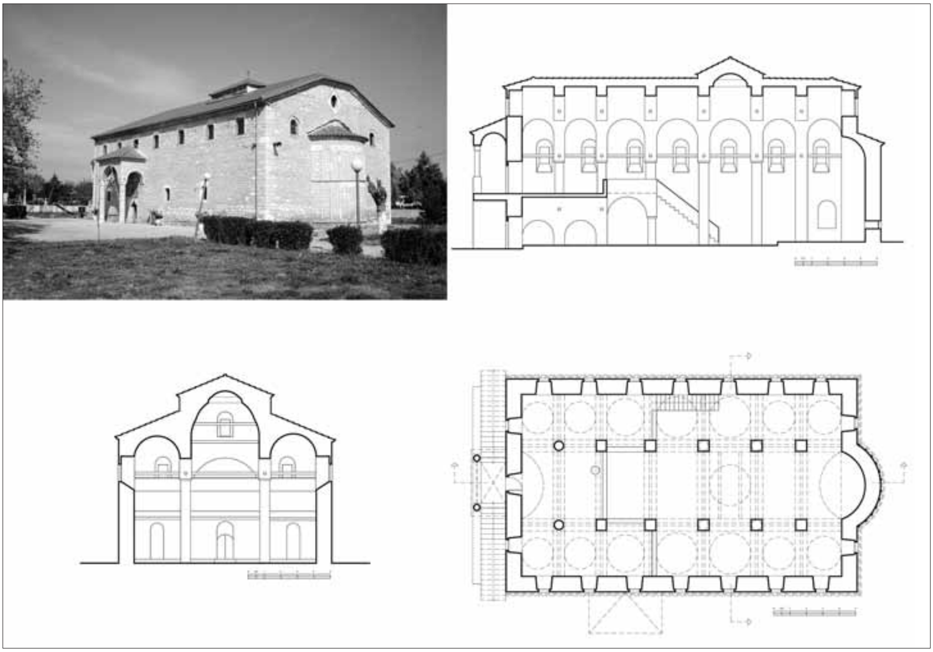
Εἰκ. 16. Πεδινό Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου (1800-1854).



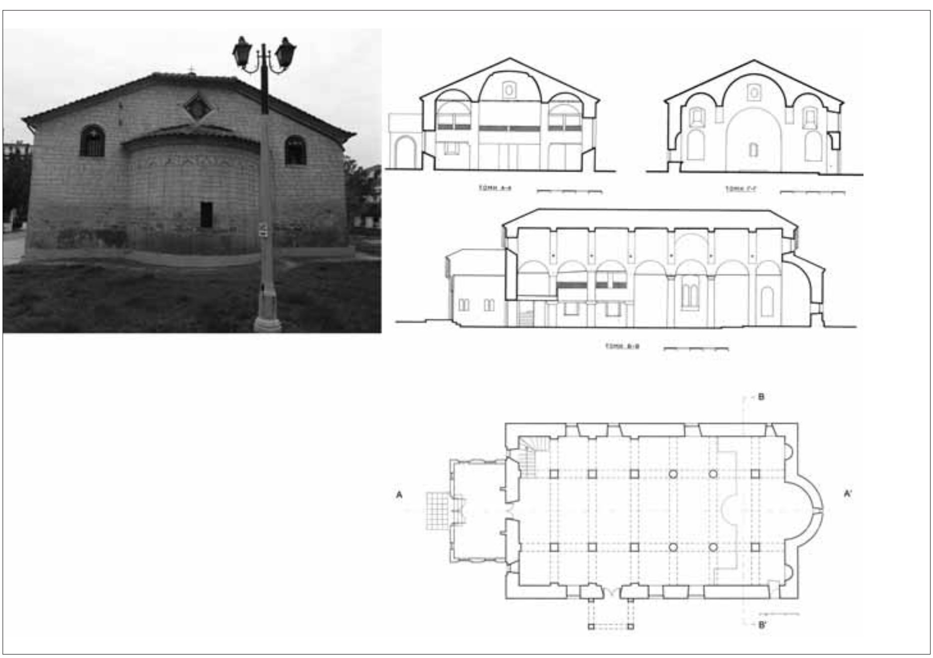
Εἰκ. 17. Μαγουλίτσα Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Νικολάου (1815).



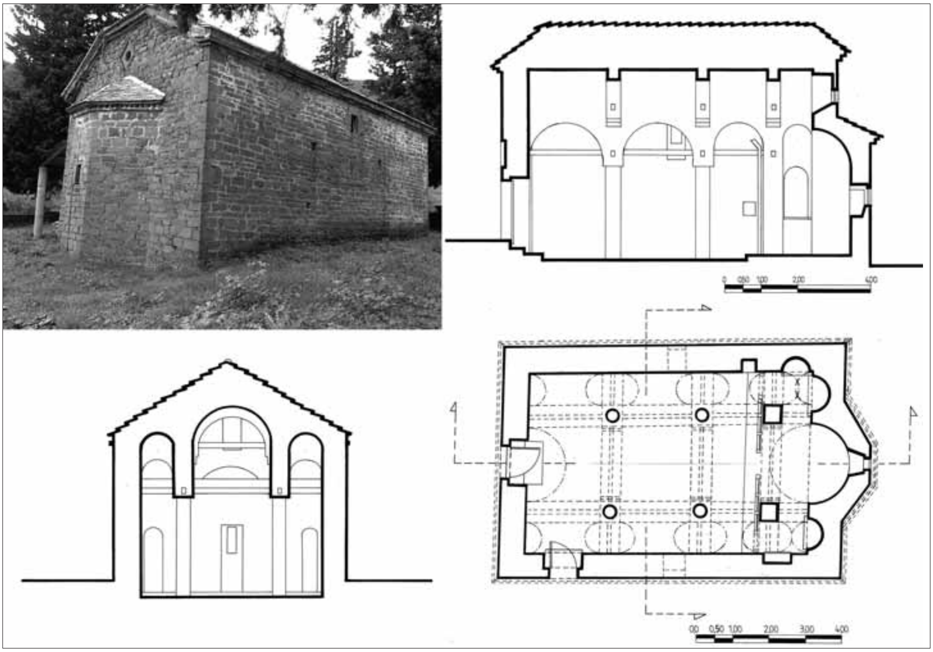
Εἰκ. 18. Μητρόπολη Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Γεωργίου (1832).



Εἰκ. 19. Παλαμᾶς Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Χαραλάμπους (1836).



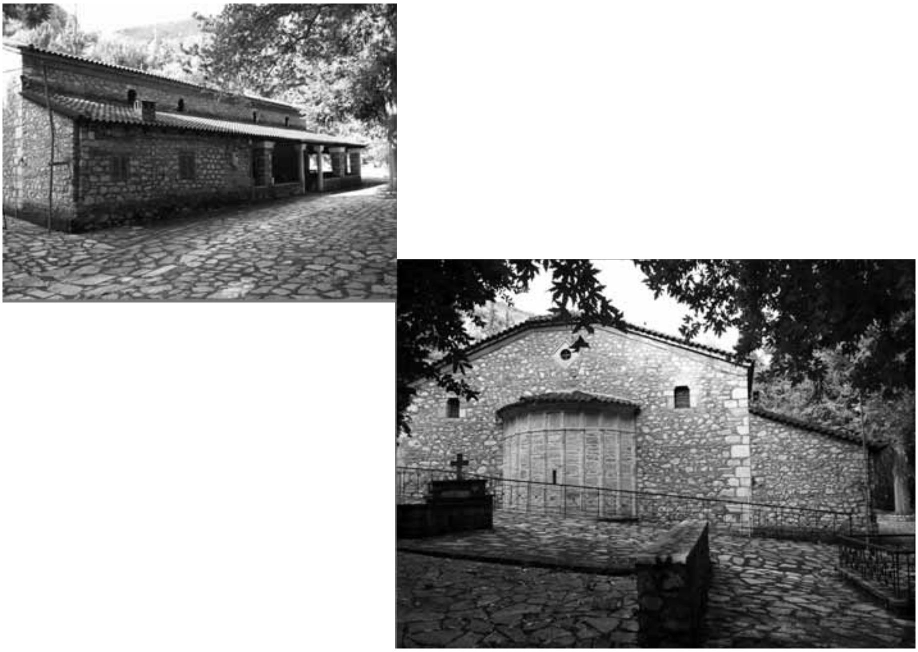
Εἰκ. 20. Καρδίτσα. Ναός Ζωοδόχου Πηγῆς (Παναγία Καμινάδων) (1842).



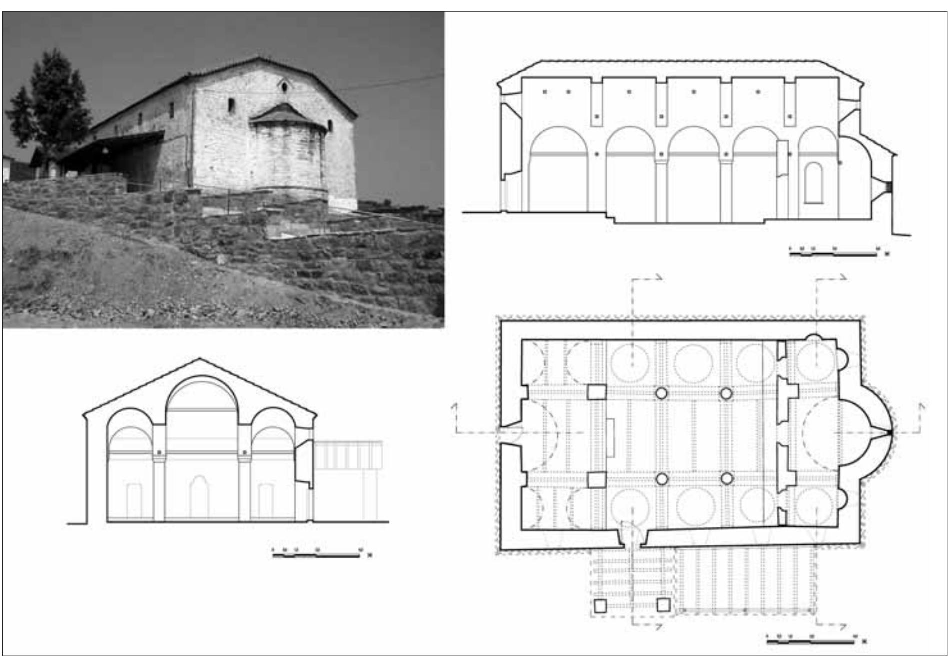
Εἰκ. 21. Μεσενικόλας Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Δημητρίου (1842).



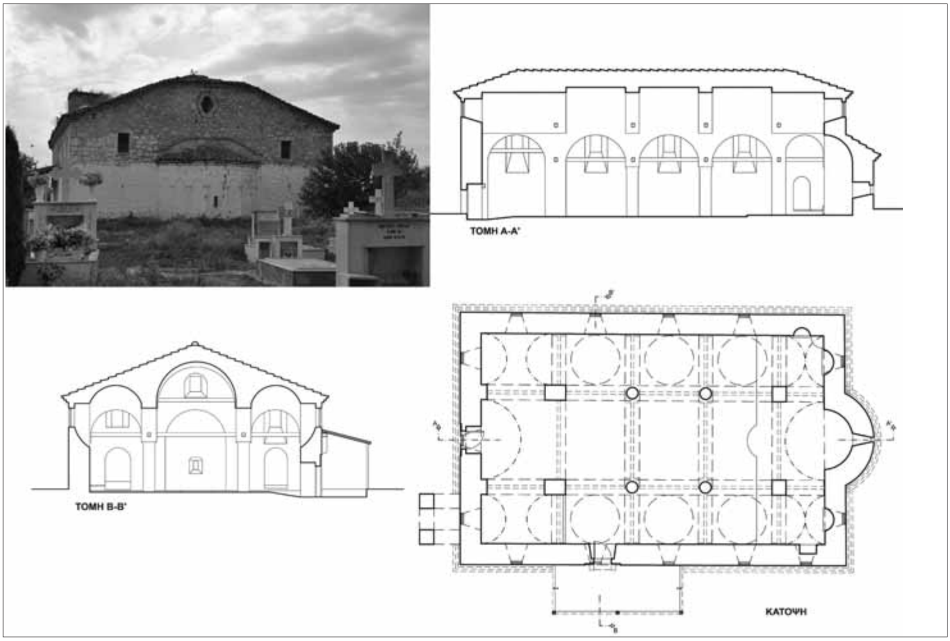
Εἰκ. 22. Πρόδρομος Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Ἰωάννου Προδρόμου (1845).



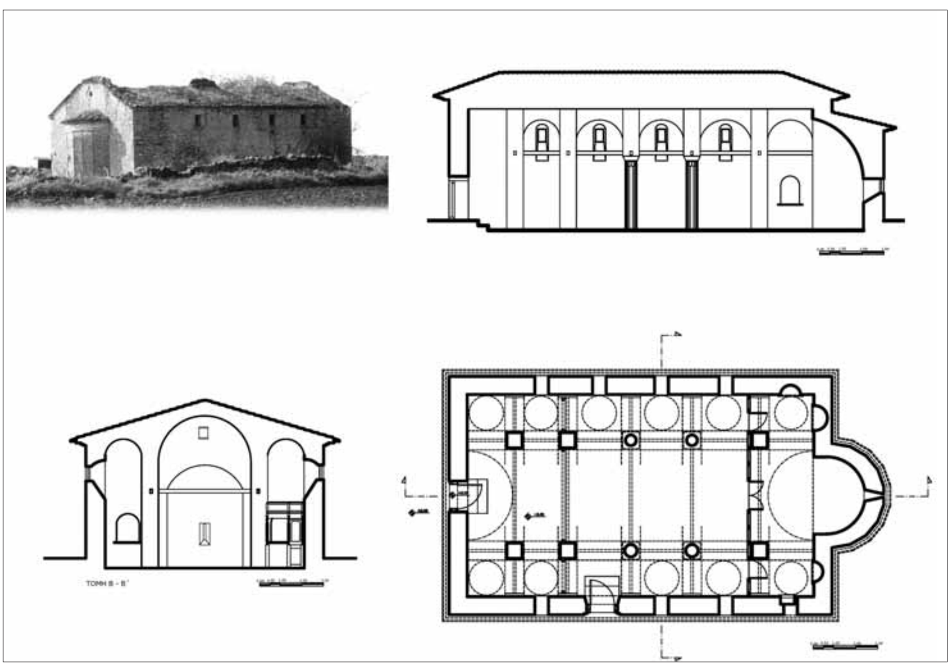
Εἰκ. 23. Πύργος Ἰθώμης Καρδίτσας. Ναός Ἁγίων Ἀποστόλων (1845).



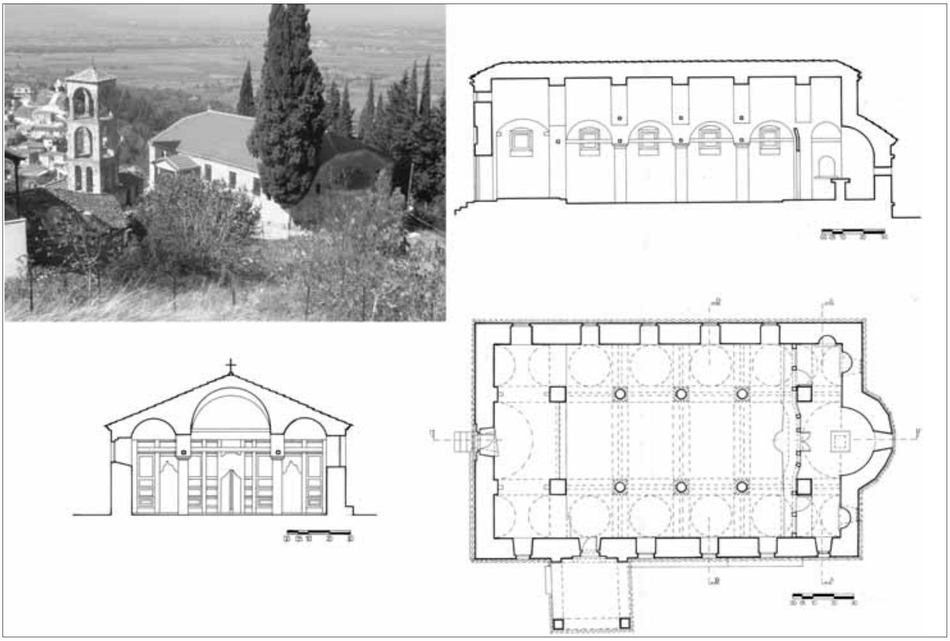
Εἰκ. 24. Κανάλια Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Νικολάου (1852).



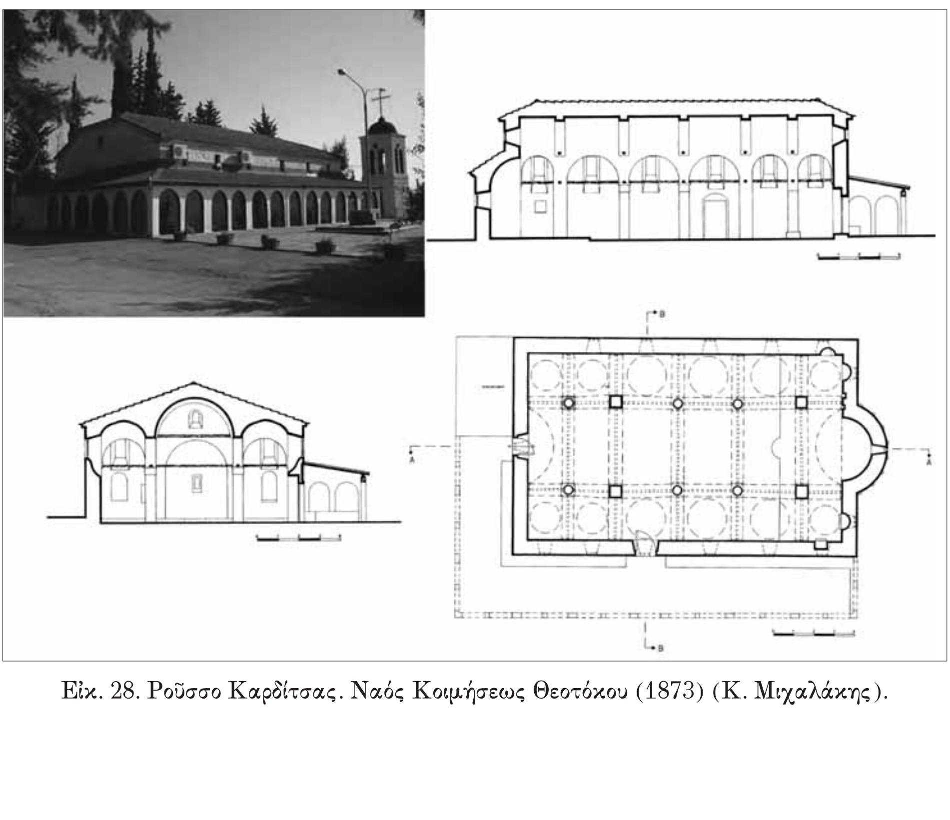
Εἰκ. 25. Ψαθοχῶρι Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Γεωργίου (1861).



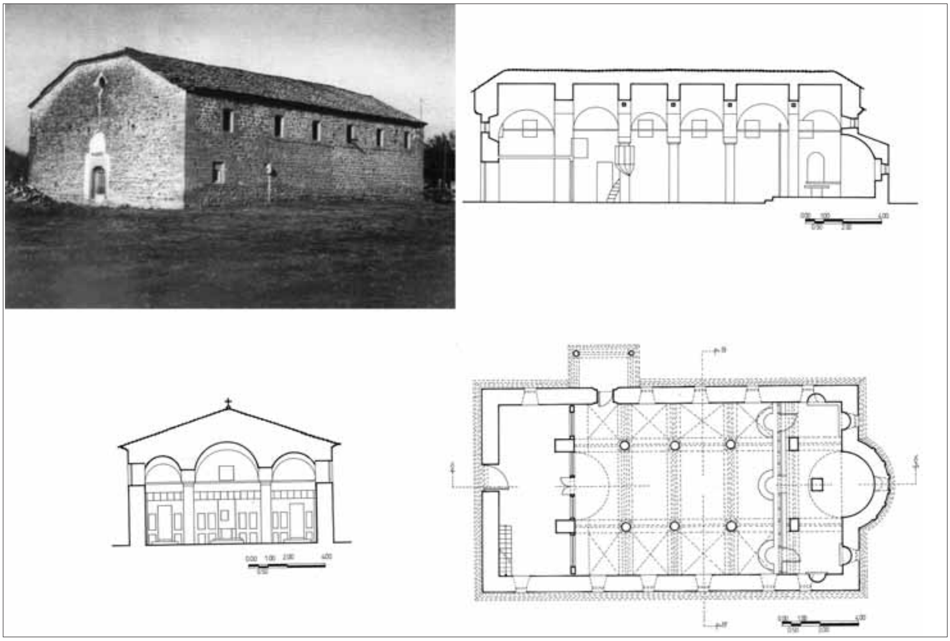
Εἰκ. 26. Ὀρφανά Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Στεφάνου (Ἀ. Ἀθαναηλίδου).



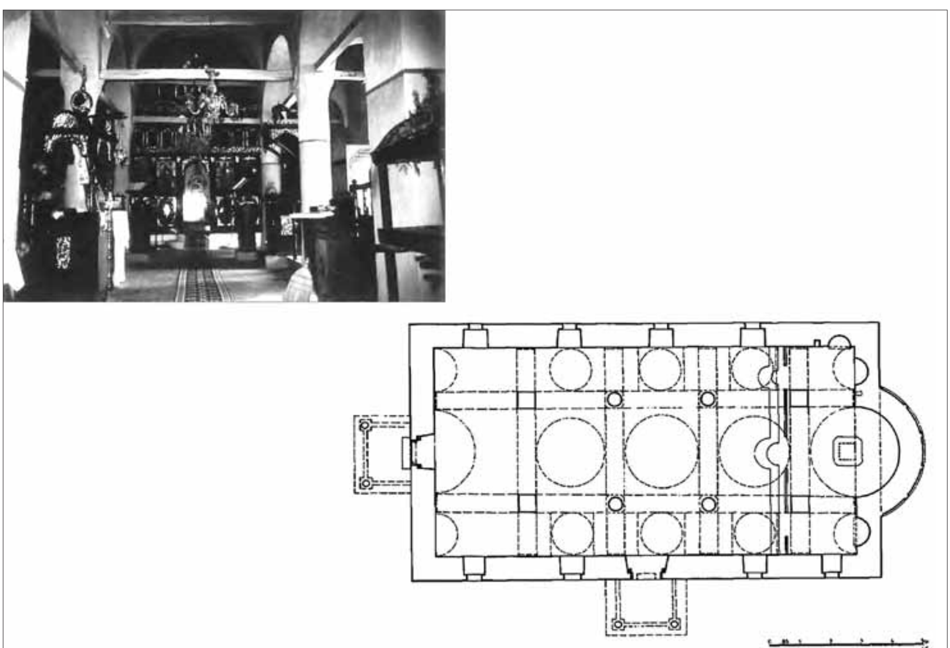
Εἰκ. 27. Φανάρι Καρδίτσας. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1873).



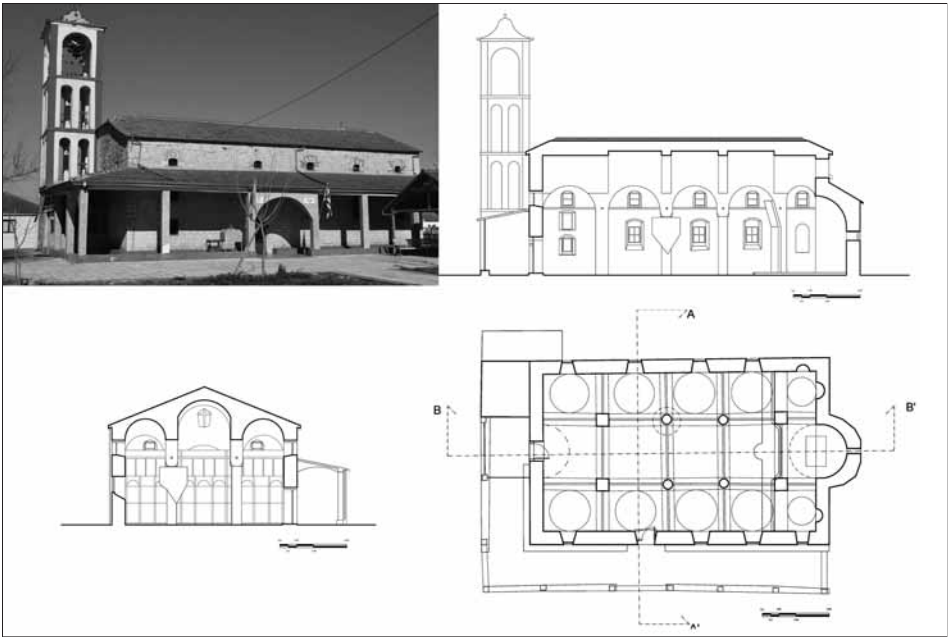
Εἰκ. 28. Ροῦσσο Καρδίτσας. Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου (1873) (Κ. Μιχαλάκης).



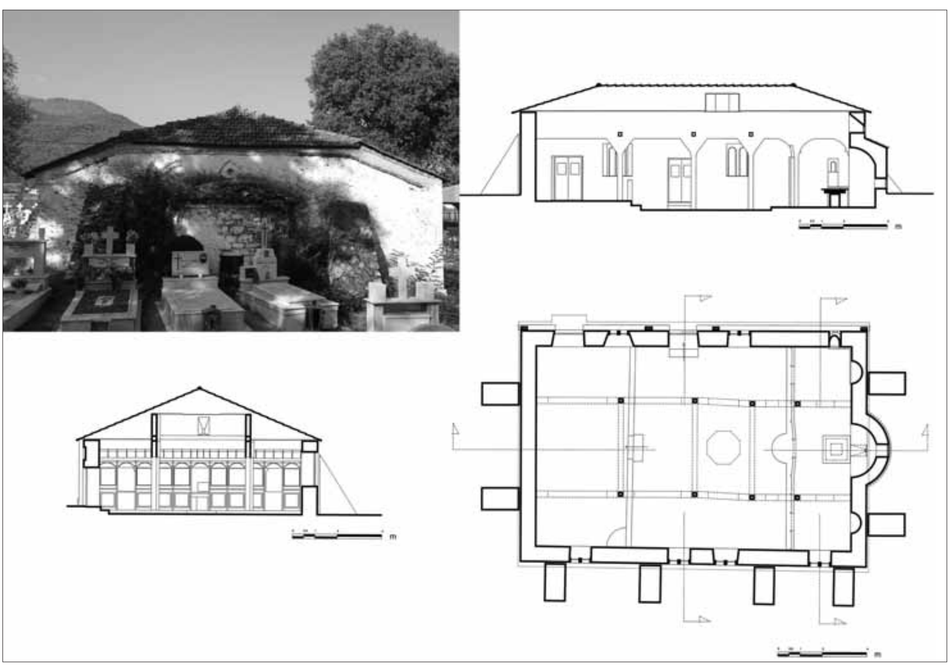
Εἰκ. 29. Ἀγναντερό, Καρδίτσας. Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς (1874).



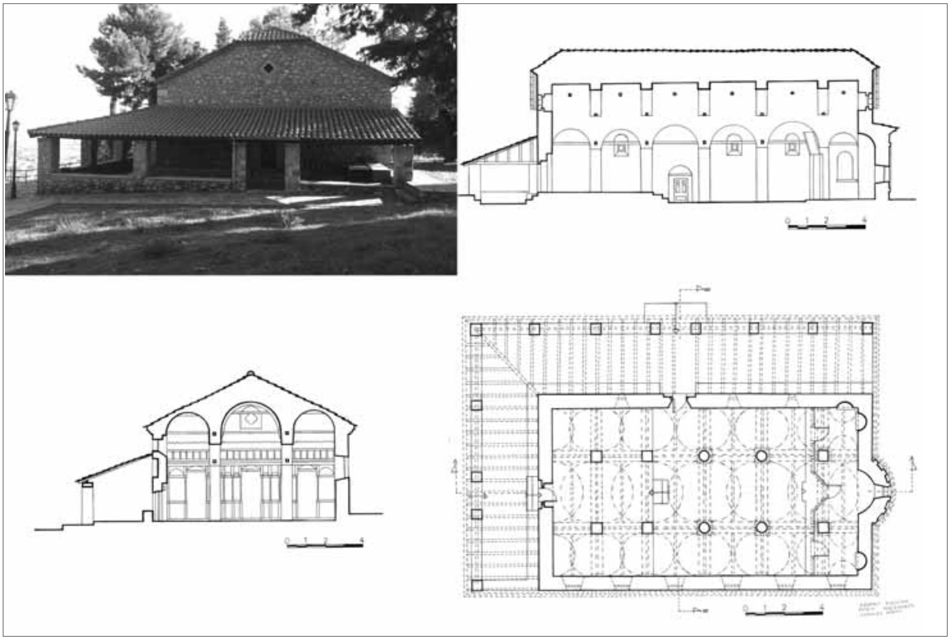
Εἰκ. 30. Καταφύλλι Καρδίτσας. Ναός Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος (1884) (Ἰ. Καρατζόγλου).



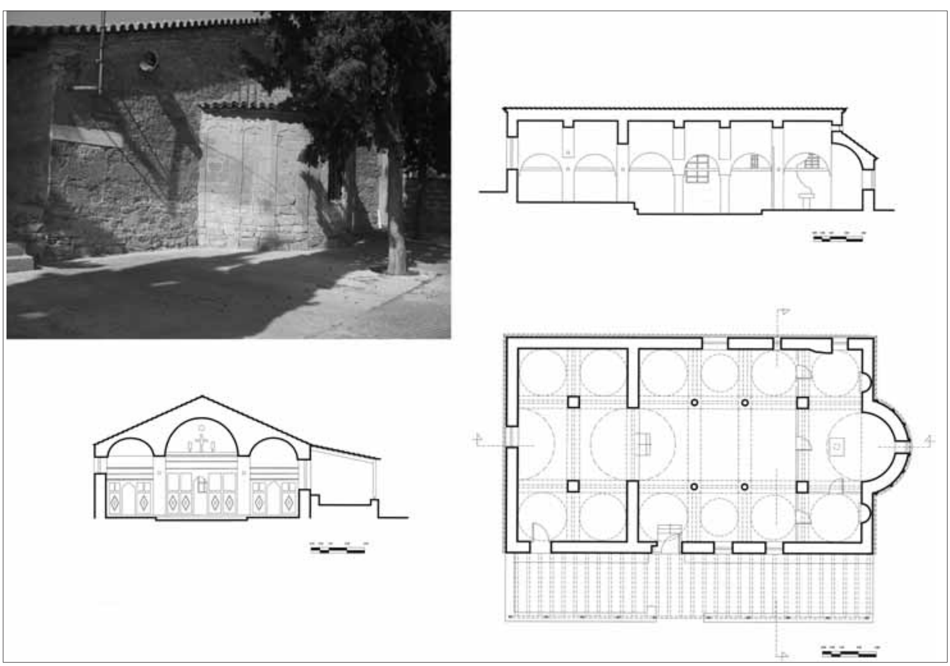
Εἰκ. 31. Μυρίνη Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Δημητρίου (1893).



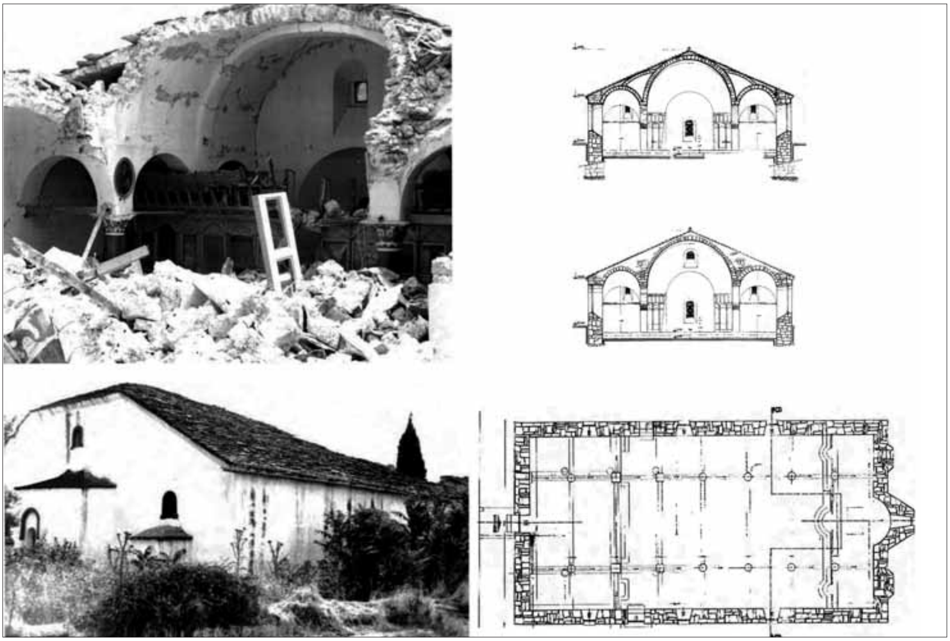
Εἰκ. 32. Καππᾶς Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Νικολάου.



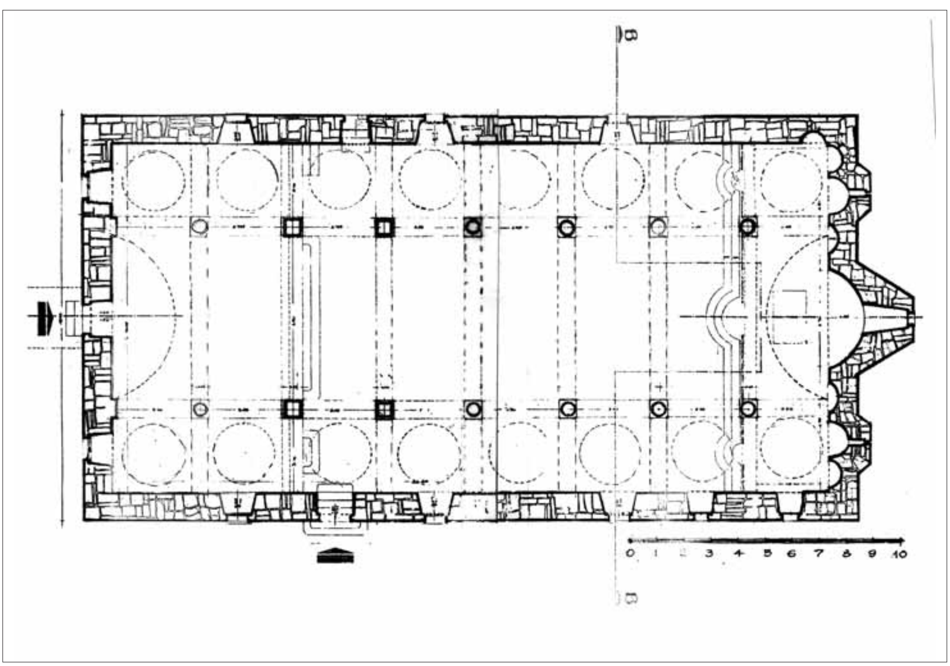
Εἰκ. 33. Καλλίθυρο Καρδίτσας. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου.



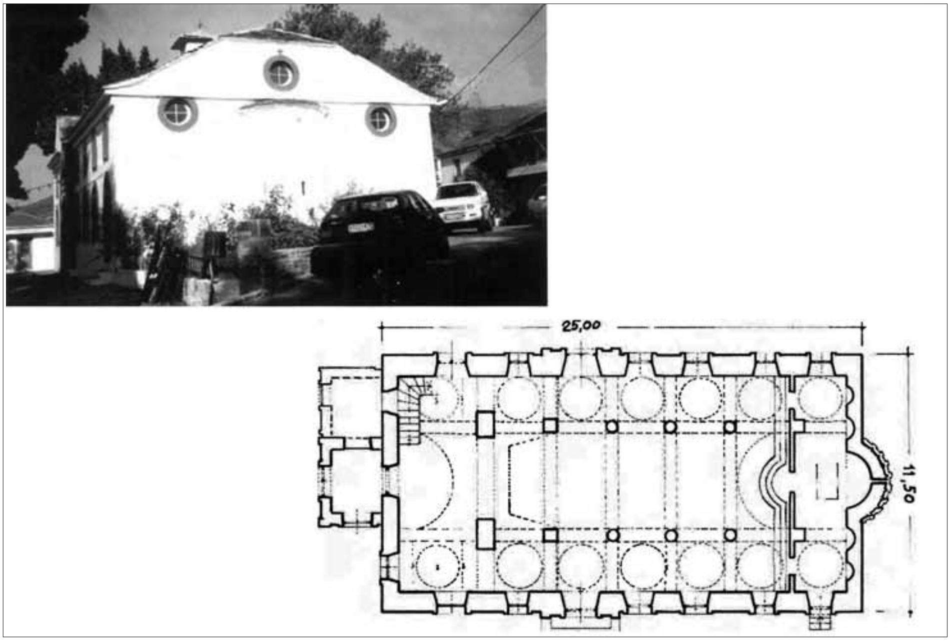
Εἰκ. 34. Ἅγιος Γεώργιος Λάρισας. Ναός Ἁγίου Γεωργίου.



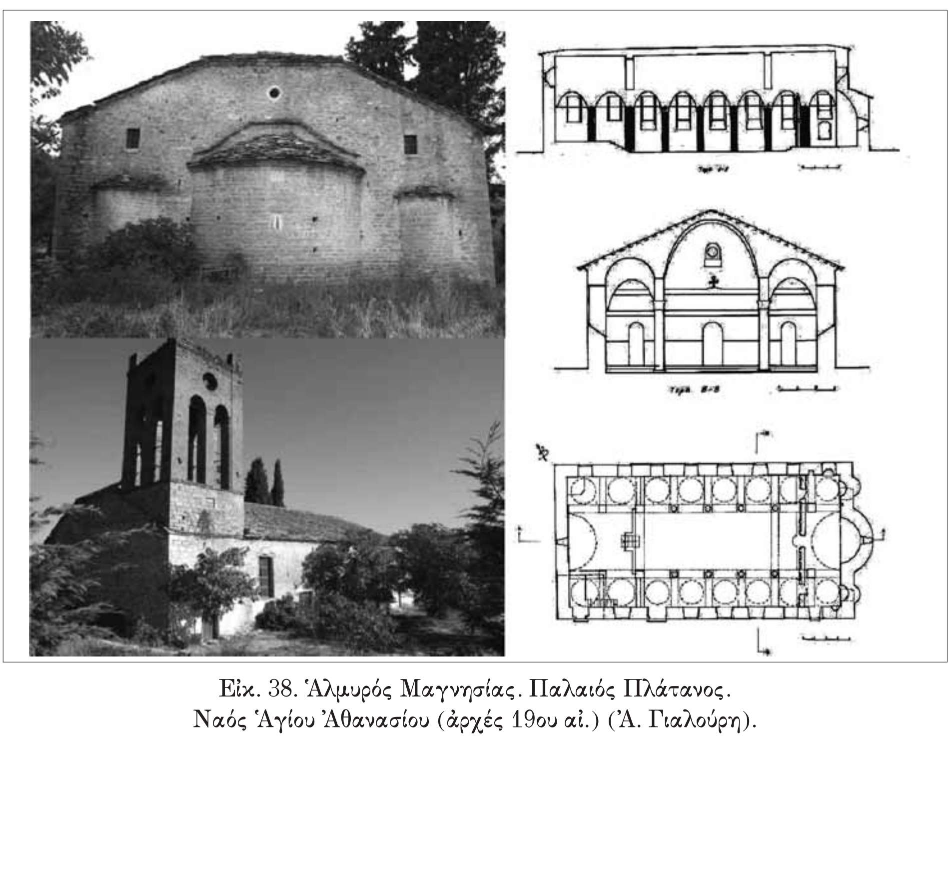
Εἰκ. 35. Ἁλμυρός Μαγνησίας, Ναός Ἁγίου Νικολάου Παλαιοῦ (1802) (Ἀ. Πετρονώτης).



Εἰκ. 36. Μαγνησία-Ἁλμυρός, ναός Ἁγίου Νικολάου Παλαιοῦ (1802) (Ἀ Πετρονώτης).



Εἰκ. 37. Ἅγιος Βλάσιος Μαγνησίας. Ναός Ἁγίου Βλασίου (1820) (Ἀ. Πετρονώτης).



Εἰκ. 38. Ἁλμυρός Μαγνησίας. Παλαιός Πλάτανος.
Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου (ἀρχές 19ου αἰ.) (Ἀ. Γιαλούρη).

Αργύρης Πετρονώτης - π. Γεώργιος Πετρής

Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ (Η ΑΓΙΑ ΣΩΤΗΡΑ) ΜΕΤΟΧΙ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΛΟΥΚΟΥΣ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΖΑΒΙΤΣΑ

Α. Ἀρχιτεκτονικά (Ἀργύρης Πετρονώτης) (Εἰκ. 1-13)

Ὁ ναός τῆς Ἁγιά-Σωτήρας[1] βρίσκεται στό ὄρος Ζάβιτσα καί εἶναι προσιτός μέσω ἀνώμαλου δρόμου 8 χλμ ἀπό τό παράλιο Ξηροπήγαδο, ἀνάμεσα στό Κιβέρι καί Ἄστρος (Εἰκ. 1). Ὁ ναός (Εἰκ. 2) ἔχει ἐξωτερικές διαστάσεις: μῆκος, χωρίς τίς ἁψίδες, 11,85 μ., πλάτος 7,10 μ., μέσο ὕψος τοίχων 2,75 μ. (Εἰκ. 3). Ἡ περισσότερο ἀποκαλυπτική ὄψη εἶναι ἡ μεσημβρινή, ὅπου ἔχουν ἀφήσει τά ἴχνη τους οἱ διάφορες φάσεις (Εἰκ. 4). Τό πιό ἀντιπροσωπευτικό στοιχεῖο εἶναι τό μέτωπο τοῦ ἐγκάρσιου σκέλους τῆς σταυρεπίστεγης καμάρας, ὄχι ἐπιμελημένης δομῆς καί κάτω ἀπ' αὐτό, στό ἰσόγειο, ἡ πάλαι ποτέ εἴσοδος στήν ἐκκλησία, τώρα στή δυτική προσθήκη (Εἰκ.5). Στήν ὄψη αὐτή διακρίνονται ποικίλες ἐπεμβάσεις. Ἰδιαίτερα ἰδιόμορφη ἐμφανίζεται ἐδῶ ἡ προσθήκη μεταγενέστερου εἴδους «τρουλλοκαμάρας». Ἰσοδιάστατη πρός τή νότια ὄψη ἐμφανίζεται ἡ βορεινή πλευρά, σχεδόν τυφλή, πλήν μικρῆς φωτιστικῆς θυρίδας 31x8 ἐκ. (Εἰκ. 6). Ριζικά διαφοροποιημένη παρουσιάζεται ἡ δυτική πλευρά. Μόλις στά 1955, σύμφωνα μέ τόν μαστρο-Γιώργη Φ. Μαυριά, ἀντικαταστάθηκε ἡ ξύλινη στέγη ἀπό μπετονένια μιμούμενη θόλο (Εἰκ. 7). Ἡ ἀνατολική ὄψη, ἐξ αἰτίας τῆς ὕπαρξης τοῦ στενοῦ μετώπου τῆς μεταγενέστερης ἐπιμήκους «τρουλλοκαμάρας», δίνει τήν ἐντύπωση τρίκλιτης βασιλικῆς μέ ὑπερυψωμένο τό μεσαῖο κλίτος. Προσθήκη εἶναι καί τό πάνω μέρος τῶν ἐδῶ τριῶν ἁψίδων, ἀφοῦ οἱ φωτιστικές θυρίδες τῶν δύο παραβημάτων εἶναι ἰσλαμίζουσες (Εἰκ. 8).

Εἰσερχόμαστε στό ἐσωτερικό (Εἰκ. 9-11). Στό βάθος ἀνατολικά ὑπάρχει νεωτερικό ξυλόγλυπτο τέμπλο. Ἐμπρός του ὑψώνεται ἕνα ἐγκάρσιο τόξο φερόμενο ἀπό παραστάδες. Αὐτές καί τό τόξο ἔχουν ἐντυπωσιακό φάρδος 1,37 μ.

---

1. Τό μνημεῖο ἐντοπίσθηκε κατά τίς ἔρευνες τοῦ π. Γεωργίου Πετρῆ. Ἡ ἀποτύπωσή του ἔγινε μέ τή βοήθεια τοῦ μαστρο-Γιώργη Ἰω. Κουτρουμπῆ, τοῦ μαστρο-Γιώργη Φ. Μαυριᾶ, τῆς δρ. Ἀσπασίας Πετρῆ καί τῆς δρ. Κατερίνας Πετρονώτη.

Ἀρχικά τό φάρδος αὐτό ἦταν μικρότερο, ὅσο χρειαζόταν νά φέρει τό τόξο ὑποστήριξης τοῦ δυτικοῦ τοίχου τῆς ἐγκάρσιας καμάρας τοῦ σταυρεπίστεγου σχήματος. Φάρδυνε ὅταν προστέθηκε ἡ λεγόμενη «τρουλλοκαμάρα», ὥστε νά ἑδράζεται ἐκεῖ τό δυτικό μέτωπό της. Γιά νά στηριχτοῦν οἱ πλάγιοι τοῖχοι τῆς «τρουλλοκαμάρας» ἐπί τοῦ ἐδάφους πραγματοποιήθηκε μιά ἀσυνήθιστα δραστική ἐπέμβαση, ἡ ὁποία διέσπασε τόν ἀρχικά ἑνιαῖο χῶρο τοῦ ἱεροῦ. Καί ὁ μέν τοῖχος πρός τήν πρόθεση διατρυπᾶται ἀπό στενό τοξωτό ἄνοιγμα, ὥστε νά ἐξυπηρετεῖται ἡ λειτουργική διαδικασία, ὁ δέ ἄλλος τοῖχος πρός τό διακονικό ἔμεινε βουβό φράγμα, ἐκτός ἑνός μικροῦ αἰνιγματικοῦ ἀνοίγματος 41x47 ἐκ. στή στάθμη τοῦ δαπέδου, τοῦ ὁποίου μᾶς διαφεύγει ἡ σημασία.

Ἡ Ἁγια-Σωτήρα παρουσιάζει δεκάδα οἰκοδομικῶν φάσεων χρονολογικά ἀδιευκρίνιστων. Κατ' ἀρχάς χτίστηκε βέβαια σταυρεπίστεγη. Τό πότε εἶναι ἀβέβαιο. Τό χτίσιμό της δείχνει ἄτεχνη καί ὄψιμη κατασκευή. Τό ὀψιμότερο σταυρεπίστεγο μνημεῖο τῆς Πελοποννήσου πού γνώριζα ἕως τώρα ἦταν ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Χρυσοστόμου στό Ἀναζήρι Γορτυνίας, χρονολογούμενος, βάσει ἐπιγραφῆς, τό 1811. Τώρα προσθέτω καί τήν Παναγία στοῦ Κούβλη Δολιανῶν, χτισμένη ἀμέσως μετά τό 1827, βάσει ἐγγράφου τοῦ 1833 τῶν ΓΑΚ (Εἰκ. 12).

Στήν ἀνατολική ὄψη οἱ ἰσλαμίζουσες φωτιστικές θυρίδες τῶν παραβημάτων, μέ τό πάνω μέρος καί τῶν τριῶν ἁψίδων, καθὼς καί ἡ τρουλλοκαμάρα, στῆς ὁποίας στόν νότιο τοῖχο στήριξής της στό ἱερό ὑπάρχει ἰσλαμίζουσα κόγχη (Εἰκ.13), πρέπει νά ἀναχθοῦν στήν ὄψιμη Τουρκοκρατία, στήν ὁποία συμπεριλαμβάνεται καί ἡ πρώτη εἰκοσαετία τοῦ 19ου αἰ., ἐποχή πού Ἕλληνες μαστόροι χτίζανε καί τζαμιά, ὅπως τό τζαμί Ἀγά-Πασά / Βουλευτικό στό Ναύπλιο, ἢ μήπως τυχόν καί στήν ἀρχή τῆς Παλιγγενεσίας, συνεχίζοντας παλαιότερη παράδοση οἱ γερομαστόροι χτίστες; Ὅθεν θά προτείναμε χρονολόγηση τῆς ἀρχικῆς σταυρεπίστεγης Ἁγια-Σωτήρας στό δεύτερο μισό ἤ καί στό τέλος τοῦ 18ου αἰ.

Σέ πρόσφατη ἐπιτόπια ἔρευνα στό δάπεδο στά δυτικά τοῦ τέμπλου, ἀναγνωρίσθηκαν ἴχνη πού μποροῦν νά ἑρμηνευθοῦν ὡς κατάλοιπα ζεύγους πεσσῶν ἀντίστοιχων τῶν ἐνσωματωμένων στό εἰκονοστάσιο. Ὡστόσο ὁ π. Γεώργιος Πετρής δέν δίνει τήν ἴδια ἑρμηνεία στά ἐπιδαπέδια ἴχνη. Προσθέτει δέ ὅτι στήν ἄνοψη τῆς ζωτικῆς αὐτῆς περιοχῆς τοῦ ναοῦ τά τόξα τῶν ἀνατολικῶν πεσσῶν ἀπολήγουν καθαρά στίς δυτικές παραστάδες. Δέν διακρίνονται σφαιρικά τρίγωνα. Ὑπάρχει παντελής ἔλλειψη στοιχείων ἕδρασης βάσης τοῦ τρούλλου. Ὑπενθυμίζει δέ καί τήν περίπτωση τοῦ Ἁγίου Νικολάου, καθολικοῦ Μονῆς Κοντολινᾶς, πλησίον τοῦ χωρίου Καστάνιτσα Κυνουρίας: Ἡ ἐκκλησία αὐτή σήμερα ἐμφανίζεται ἐπιμήκης βασιλική μέ ἀετώματα στίς στενές πλευρές[2].

2. Ἐνῶ ἀντίθετα οἱ Ντιάνα Ἀντωνακάτου καί Τάκης Μαύρος (Ἑλληνικά μοναστήρια. Πελοπόννησος τ. 2. Μονές Ἀρκαδίας, Ἀθήνα 1979, 256) παρασυρθέντες ἀπό ὑπερύψωση τῆς κεν-

Ἀρχικά ἦταν τρουλαία. Τοῦ τρούλου της ἐμφανῆ κατάλοιπα ἐμφανίζονται στόν προσκυνητή ἅμα τῇ εἰσόδῳ του στό καθολικό. Διακρίνεται ψηλά ὁ ὁλοστρόγγυλος κοσμήτης τῆς ἕδρασης τοῦ τρούλου.

Β. Ἱστορικές μνεῖες (π. Γεώργιος Πετρῆς) (Εἰκ. 14-16)

Γραπτές ἱστορικές πληροφορίες πού ἀναφέρονται στό Μετόχι τῆς Ζάβιτσας ἐντοπίστηκαν στό λυτό Ἀρχεῖο τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Λουκοῦς καί στά Γενικά Ἀρχεῖα τοῦ Κράτους (ΓΑΚ). Ὁ Ν. Φλούδας[3] ἀφιερώνει ἰδιαίτερη ἑνότητα γιά τό Μετόχι, ὅπου παραθέτει ἀποσπάσματα ἀπό τά ΓΑΚ καί ἄλλες πηγές, τῶν ὁποίων δέν σημειώνει τίς παραπομπές. Ἴσως νά ἔχει ὑπόψη του καί Ἀρχεῖα τῆς τότε κοινότητας Βερβένων ἤ ἄλλα ἄγνωστα.

Ἀπό τήν ἐξέταση τῶν πηγῶν διαπιστώνεται ὅτι ἀφορμή γιά τήν καταγραφή τῶν μαρτυριῶν πού ἀφοροῦν τό Μετόχι καί τή γεωγραφική περιοχή του στάθηκε ἡ μακροχρόνια φιλονικία μεταξύ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Λουκοῦς καί τῶν κατοίκων τῶν Βερβένων. Αὐτοί ἐγκαταστάθηκαν κατά τίς ἀρχές τοῦ 18ου αἰώνα στή Ζάβιτσα καί ἐπειδή ἐδῶ κάτω κοντά στίς βορειοανατολικές ἀκτές, ὅπου καί ὁ ἀρχαῖος δρόμος πού συνέδεε τήν Ἀργολίδα μέ τή Θυρέα, ὑπῆρχε μικροοικισμός μέ τό ὄνομα Ξηροπήγαδο, οἱ ἔποικοι ἀναφέρονται καί ὡς Ξηροπηγαδιῶτες.

Οἱ παρεχόμενες ἀπό τίς πηγές πληροφορίες εἶναι συγκεκριμένες καί ἐπαναλαμβανόμενες κυρίως ἀπό τήν πλευρά τῆς Μονῆς Λουκοῦς. Διατυπώνονται στό χρονικό διάστημα πού ἡγουμενεύει σ' αὐτήν ὁ ἁγιαννίτης ἀρχιμανδρίτης Κωνστάντιος Κοράλλης καί πρέπει νά προέρχονται ἀπό τή γραφίδα του. Στηρίζονται κυρίως σέ προφορικές παραδόσεις, μαρτυρικές καταθέσεις καί σέ ἕνα ἤ δύο μεταφρασμένα, πολύ μεταγενέστερα, τούρκικα ταπιά-χοτζέτια. Ὁ ἡγούμενος, ὅποτε τοῦ δίνεται ἡ δυνατότητα, ἐπικαλεῖται τό γεγονός ὅτι οἱ τίτλοι ἐπί τῆς ἰδιοκτησίας τῆς μονῆς (χρυσόβουλα, πατριαρχικά ἔγγραφα ὅπου ἀναφέρονται τά σχετικά τῶν ἰδιοκτησιῶν) κατά τούς χρόνους τῆς Ἐπαναστάσεως τοῦ 1821 μεταφέρθηκαν στόν Ἁγιάννη καί ἔγιναν παρανάλωμα τοῦ πυρός (Ἰούλιος 1826).

Τό πλεῖστον τῶν πληροφοριῶν ἔχουν ὡς θέμα τήν καταπάτηση τῶν μοναστηριακῶν κτημάτων. Φειδωλές εἶναι γιά τό καθεαυτό συγκρότημα τοῦ Μετοχιοῦ καί τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ. Παραθέτουμε μέ χρονολογική σειρά τίς ἱστορικές μαρτυρίες, ὅπως αὐτές ἀναδύονται ἀπό τά ἔγγραφα τῶν ΓΑΚ καί τοῦ λυτοῦ Ἀρχείου τῆς Μονῆς.

τρικῆς στέγης χαρακτήρισαν τήν ἐκκλησία «σταυρεπίστεγη», παραβλέποντας τήν φανερή κάποτε ὕπαρξη ἐκεῖ τρούλου.

3. Ν. Φλούδας, *Θυρεατικά* Α', Ἀθῆναι 1982, 183-186.

Ἔτος 1827

Ἔγγραφο[4], τό ὁποῖο ὑπογράφουν ἁγιαννίτες, μελιγιῶτες, δολιανίτες (κυρίως ὀνόματα κληρικῶν) ἀπευθύνεται στήν Κυβέρνηση, ὅπου σημειώνεται μεταξύ ἄλλων ὅτι ἡ Μονή (Λουκοῦς) πρό τῆς ἐνάρξεως τοῦ ἀγῶνος συνάπτει συμφωνία μέ τούς βερβαινιῶτες μέ τόν ὅρο νά ἀνοίξουν χωράφια ἐντός τῆς κτηματικῆς περιουσίας τῆς Μονῆς στή Ζάβιτσα καί νά ἀποδίδουν στή μονή τό τρίτον (⅓). Μετά τό τέλος τοῦ ἀγώνα ἀθετοῦν τούς ὅρους τῆς συμφωνίας, παρά τίς ὀχλήσεις ἐκ μέρους τῶν δημογερόντων. Μέ ἀγανάκτηση πρός τούς Βερβενιῶτες –τούς χαρακτηρίζουν ἀχαρίστους, ἱερόσυλους κ.ἄ.– ζητοῦν νά ἀποκατασταθεῖ τό δίκαιον καθότι μετά τήν πυρπόληση τῆς μονῆς οἱ ἀνάγκες της εἶναι μεγάλες (Ὑπογράφεται στό Ἄστρος 1827) (Εἰκ. 14).

Στόν ἴδιο φάκελο καί στίς λήψεις 64-65 ὁ ἐπί τῶν ἐσωτερικῶν καί ἀστυνομίας γραμματέας μεταξύ ἄλλων δίδει (τήν ἀστήρικτη;) μαρτυρία ὅτι ἡ συμφωνία ἔχει συναφθεῖ τό ἔτος 1817 καί ζητεῖ τήν τήρησή της ἤ νά προσκομίσουν καί οἱ Βερβαινιῶτες τά δικά τούς στοιχεῖα, στά ὁποῖα στηρίζουν τίς ἐπιλογές τους.

Τόν ἴδιο χρόνο ὁ Κωνστάντιος ἀπό τήν Αἴγινα κάνει νέα ἀναφορά μέ τό ἴδιο περιεχόμενο[5]. Ὕστερα ἀπό αὐτό, τό Ὑπουργεῖο μέ νέα διαταγή του πρός τούς δημογέροντες τοῦ Ἁγίου Πέτρου (18.10.1827) τούς προτρέπει νά ἐπιβάλουν τό δίκαιο καί διά τῶν ὅπλων, ὁρίζοντας στρατηγό τόν Π. Ζαφειρόπουλο[6].

Ἔτος 1833

Μοναδική καί ἄκρως πολύτιμη πληροφορία διέσωσε ὑπηρεσιακή ἀλληλογραφία κρατικῶν ἀξιωματούχων (Νομάρχης-Ἔπαρχος). Ὁ νομάρχης Ἀρκαδίας ζητάει ἀπό τόν ἔπαρχο Κυνουρίας καταγραφή τῶν ἔρημων μοναστηρίων. Ὁ ἔπαρχος, ἀφοῦ ἐνημερώνεται ἀπό τόν Μητροπολίτη Ρέοντος Διονύσιο, γράφει: *εἰς τό πρός Ζαβίτσαν δέ κείμενον πρός τό δυτικοβόρειον τοῦ Ἄστρους πότε ἦτον κατά κορυφῆς ἡ μεταμόρφωσις, Μονήδριον τό ὁποῖον μετατεθέν ἐσχημάτισεν τό ὑπάρχον μοναστήριον τῆς Λουκοῦς ἐκεῖ σώζεται μικρά ἐκκλησία ἔρημος, κειμένην πλησίον τῆς πηγῆς, ὑπαγομένη καί αὕτη ὡς τά πέριξ χωράφια εἰς τήν κυριότητα τῆς εἰρημένης Μονῆς τῆς Λουκοῦς.* (29.10.1833, Ἄστρος)[7] (Εἰκ.15). Μέ δικό του ἔγγραφο ὁ Νομάρχης διαβιβάζει τό περιεχόμενο τοῦ ἐγγράφου στή Βασιλική Γραμματεία. Περισσότερα δέν ἀναφέρουν γιά τή λεπτομέρεια τῆς μεταθέσεως (ἤ μετασχηματίσεως, Νομάρχης, λ. 158) τοῦ Μονηδρίου. Ἡ σημείωση αὐτή τῆς μεταθέσεως μᾶς ὠθεῖ νά κάνουμε μερικές σκέψεις, δέν μπορεῖ νά γράφτηκε τυχαία. Κάτι θά εἶχαν ὑπόψη τους οἱ συντάκτες

---

4. ΓΑΚ, Γραμματεία Ἐσωτερικῶν Φ. 107, λ. 10.
5. ΓΑΚ, ὅ.π. Φ. 109, λ. 176-7.
6. ΓΑΚ, ὅ.π. Φ. 110, λ. 113.
7. ΓΑΚ, Μοναστηριακά Φ. 315, λ. 170.

της. Νά ὑποθέσουμε ὅτι γιά κάποιο χρονικό διάστημα στό παρελθόν ζοῦν οἱ μοναχοί ἐδῶ καί μετά ἐγκαθίστανται στή σημερινή Λουκοῦ; Μήπως ἀρχικά ἀποτελοῦσε αὐτοτελή μονή μέ ἰδιοκτησίες γαιῶν στίς γύρω πλαγιές τῆς Ζάβιτσας καί ὅταν οἱ συνθῆκες εἶναι κατάλληλες ἐπανιδρύουν τή Λουκοῦ; Ἔκτοτε, ἐποχιακά ζοῦν καί στίς δύο μονές ταυτόχρονα, το καλοκαίρι στή Ζάβιτσα καί τόν χειμώνα στή Λουκοῦ.

Μέ τήν εὐκαιρία μᾶς ἐπιτρέπεται νά διαπλατύνουμε τή σκέψη μας γύρω ἀπό τό θέμα. Εἶναι ἀναμφισβήτητη ἡ ὕπαρξη παλαιοχριστιανικοῦ μνημείου – ναοῦ στή θέση ὅπου ἡ σημερινή Λουκοῦ καί τό καθολικό της. Τοῦτο βεβαιώνουν τά ἐντοιχισμένα παλαιοχριστιανικά γλυπτά πού βρίσκονται ἐδῶ[8]. Ἡ ἔλλειψη ἀρχαιολογικῶν καί ἄλλων δεδομένων δείχνει ὅτι ὁ λατρευτικός χῶρος ἐγκαταλείπεται ἴσως κατά τούς μεσοβυζαντινούς χρόνους. Καί στήν πεδινή Θυρέα δέν ὑπάρχουν γνωστά στοιχεῖα χριστιανικῶν ναῶν τήν ἴδια περίοδο. Ἀντίθετα ἀπό τόν ΙΑ′ καί ΙΒ′ αἰώνα σοβαρές ἐνδείξεις λειτουργίας ναῶν ἔχουν καταγραφεῖ στά γύρω θυρεατικά ὑψώματα. Ἔτσι, στή σημερινή Μονή Ἁγίας Τριάδος (καθολικό) βρίσκονται ἐντοιχισμένα πολυάριθμα αποτμήματα βυζαντινῶν γλυπτῶν. Στή θέση Σαββανᾶς, στό μέσον περίπου τῆς ὁδοῦ Ἄστρους - ὀρεινής Μελιγοῦς, ἀνασκάφτηκαν (1974) κτίσματα ναοῦ μέ τοιχογραφίες καί ἄλλων χώρων (Μονή;), τά ὁποῖα ἀνάγονται κατά τήν ἀνασκαφέα τους στόν 11ο ἤ τον 12ο αἰώνα[9]. Ἐπίσης παρατηροῦνται ἐνδείξεις βυζαντινῶν μνημείων στά γύρω κοντινά ὑψίπεδα ἀλλά καί στήν ἐνδοχώρα (Ι.Μ. Μαλεβῆς, Ι.Μ. Τιμίου Προδρόμου κ.ἄ.). Εἶναι ἀπίθανο λίγο μεταγενέστερα, κατά τον 13ο αἰώνα, νά χτίστηκε καί ὁ σταυρεπίστεγος ναός τῆς Μεταμορφώσεως στή Ζάβιτσα μέ τό ὑπόλοιπο μοναστικό συγκρότημα; Πιθανόν νά ἀκμάζει κατά τήν τελευταία βυζαντινή περίοδο μέχρι καί τούς πρώτους αἰῶνες τῆς ὀθωμανικῆς κατάκτησης τῆς περιοχῆς, ὁπότε, ὅταν οἱ συνθῆκες τό ἐπιτρέπουν, ἐπανακάμπτουν καί μετασχηματίζουν (οἱ μοναχοί) τή σημερινή Μονή Λουκοῦς[10]. Φρονοῦμε πώς ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι τό Καθολικό τῆς Λουκοῦς εἶναι καί αὐτό ἀφιερωμένο στό ἴδιο γε-

8. Π. Φάκλαρης, *Ἀρχαία Κυνουρία*, Ἀθήνα 1990, σελ. 94 σημ. 295 καί σελ. 99.

9. *ΑΔ* 29 (1973-1974), Χρονικά Β2.

10. Σχετικά μέ τήν ἵδρυση τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Λουκοῦς ἔχουν διατυπωθεῖ δύο ἀπόψεις. Ἡ πρώτη ἡ ἀρχαιότερη ἰσχυρίζεται ὅτι εἶναι κτίσμα τοῦ 11ου-12ου αἰώνα. Τήν βρίσκουμε ὡς προφορική παράδοση πού εἶναι καταγραμμένη σέ λυτά ἔγγραφα τῆς Μονῆς, στά ΓΑΚ κ.ἄ. Μ' αὐτή, συμφωνεῖ ὁ Ὀρλάνδος σέ μελέτη του καί νεώτεροί του μελετητές. Ἡ δεύτερη διατυπώθηκε ἀπό μεταγενέστερους ἐρευνητές (Χατζηδάκη, Μπούρα καί ἄλλους). Αὐτοί καταλήγουν στήν ἄποψη πού θέλει τό μνημεῖο *νά ἀνήκει στούς μεταβυζαντινούς ναούς κατά μίμηση βυζαντινῶν προτύπων*. Ἐκτενέστερα περί τοῦ θέματος στό Μανόλης Βουρλιώτης - Ἀργύρης Πετρονώτης. «Ἀπογραφικός Κατάλογος Ἐπαρχίας Ἁγίου Πέτρου Κυνουρίας 1828». *Χρονικά τῶν Τσακώνων* ΚΑ′2/2 Σελ.8-105. Αὐτή τήν περίοδο(1649) ἱστορήθηκε - ἁγιογραφήθηκε ὁ ἐν λόγῳ Ἱερός Ναός κατά τή μαρτυρία τῶν ΓΑΚ Μοναστηριακά Φ. 354α, λήψη 271.

γονός ἀπό τή ζωή τοῦ Κυρίου, τή Μεταμόρφωσή Του. Ἀναπόφευκτα ὅμως τίθεται τό ἐρώτημα: Πῶς ἑόρταζαν οἱ πατέρες τῆς Λουκοῦς ταυτόχρονα καί τίς δύο ὁμώνυμες ἑορτές στήν κυριώνυμη μονή καί στό Μετόχι; Πρέπει νά ἀποτελεῖ μοναδικό φαινόμενο κάποια μονή νά ἔχει μετόχι, τό ὁποῖο ἑορτάζει ταυτόχρονα μέ τήν κύρια πανήγυρή της, τότε δηλαδή πού γιορτάζει τό καθολικό της.

Ἐπανερχόμενοι στήν παράθεση τῶν μαρτυριῶν στά 1834 πιθανόν ἀναφέρεται *εἰς τό Μετόχιον Ζάβιτζα δέν εὑρίσκεται εἰμή ἐκκλησία θολοτή τήν ὁποίαν μεταχειρίζονται οἱ ἐκεῖσε ποιμένες ἀποθήκην ἀχύρου καί τροφῶν, ἕν ἐρείπιον καλύβιον τοῦ ὁποίου τό ἥμισυ μέρος εἶναι στεγομένον*[11].

1839-1840

Μετά ἀπό λίγα χρόνια ἡ μονή ἔχει προσφύγει ἐκ νέου στά δικαστήρια. Στις 27.7.1839[12] ζητάει ἀπό τή Γραμματεία ἐκκλησιαστικῶν νά τῆς ἐπιστραφοῦν τά ἔγγραφα πού εἶχε προσκομίσει καί στά ὁποῖα περιέχονταν καί οἱ τίτλοι ἰδιοκτησίας της στή Ζάβιτσα.

Νεότερη ἀναφορά τοῦ Κοράλλη στίς 27.11.1839[13] δίδει λεπτομέρειες γιά τήν πορεία τῶν ἐγγράφων. Λέγει ότι, μέ τή διάλυση τῆς μονῆς 183(4;) καταθέτει τούς τίτλους ἰδιοκτησίας στόν ἔπαρχο Κυνουρίας. Ἀκόμα ἀναφέρει ότι ἤδη ἀπό τό 1828 τό πρωτοδικεῖο Τριπόλεως ἔστειλε πρός τόν Διοικητή Ἁγίου Πέτρου καί Πραστοῦ μία δικογραφία πού ἀφοροῦσε κτήματα τῆς μονῆς, εὑρισκόμενα στό Μετόχι στή Ζάβιτσα. Σ' αὐτή περιέχονται ἔγγραφα –χοντζέτιον– ὅπου καταγράφεται ἡ συμφωνία, ἀπό τό 1821, πού ἡ μονή συνάπτει μέ τούς Βερβενιῶτες.

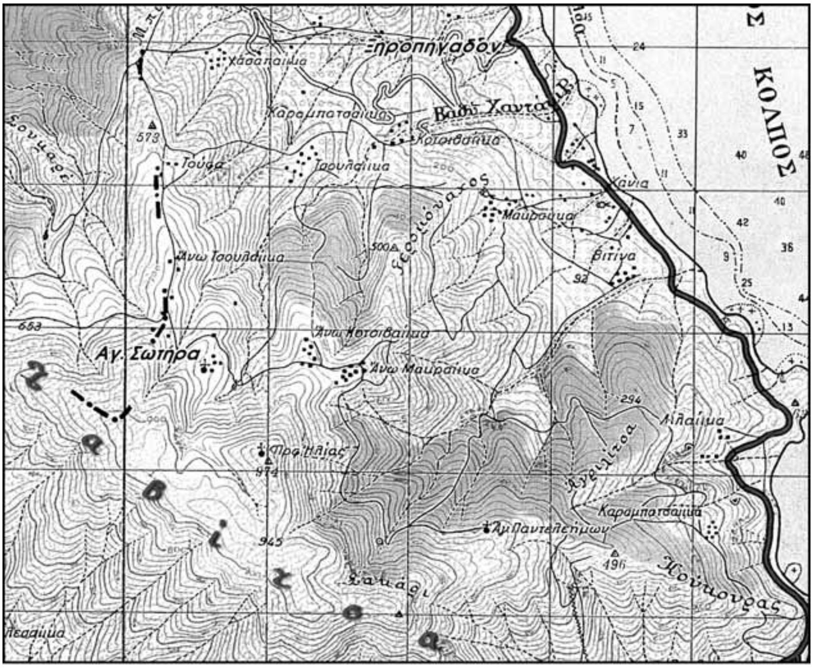
Ἕνα χρόνο ἀργότερα, 26.3.1840, ἐκπρόσωπος τῆς μονῆς ζητάει ἀπό τό Ὑπουργεῖο Δικαίου ἀντίγραφο τῆς δικαστικῆς ἀπόφασης, ὅπου καταγράφεται ἡ δικαίωση τῆς Μονῆς, καί τοῦτο γιατί τό πρωτότυπο ἔγγραφο δέν βρίσκεται στό Ἀρχεῖο τῆς Μονῆς.

Μέ τό ἴδιο αἴτημα ἐπανέρχεται ἡ Μονή 15.6.1840. Ὁ Γραμματέας τῆς Γραμματείας ἐκκλησιαστικῶν πρός τή μονή ἀπαντᾶ σχετικά : στά Ἀρχεῖα τῆς Ὑπηρεσίας εὑρέθη ἔγγραφο 7.9.1822 μέ θέμα τό μετόχι στή Ζάβιτσα ἀλλά εἶναι ἀνυπόγραφο καί δέν προσφέρει κάποια νομική ἰσχύ (ἀντίγραφό του ἐντοπίστηκε στό λυτό Ἀρχεῖο τῆς Μονῆς Λουκοῦς) (Εἰκ.16). Στό ὀπισθόφυλλο καταχωρίζεται τό ἔγγραφο αὐτό, ὅπου ἀναφέρονται *ὅτι ὁ ἀγά πασᾶς τυραννικῷ τρόπῳ καί διά τήν φιλίαν αὐτοῦ πρός τόν Βελί πασά διήρπασε τό κτῆμα.* Ὁ ἡγούμενος Νεόφυτος πῆγε στήν Κων/λη νά διεκδικήσει τά δίκαια τῆς Μονῆς ἀλλά οἱ περιστάσεις τόν ἀνάγκασαν νά ἐπιστρέψει ἄπρακτος. Τό Μινιστέριον βεβαιώθηκε ἀπό τούς προκρίτους τοῦ Ἁγιάννη, Ἁγίου Πέτρου, Καστρίου, Δολιανῶν γιά τήν κατοχή τοῦ κτήματος ἀπό τή μονή. 1822 Ὀκτώβριος.

11. ΓΑΚ, Μοναστηριακά Φ. 354, λ. 180.
12. ΓΑΚ, ὅ.π. Φ. 355α, λ. 45-49.
13. ΓΑΚ, ὅ.π. Φ. 355α, λ. 78-80.

Τέλος, σειρά μεταγεγραμμένων ἐγγράφων (ἀντιγράφων) βρίσκεται στά ΓΑΚ, ὅπου περιέχονται ὅλα ὅσα σχετίζονται μέ τήν καταπατημένη περιουσία τῆς μονῆς ἀπό τούς *βερβενιῶτες, δολιανῖτες, ἁγιαννῖτες* στή Ζάβιτσα καί ἀλλοῦ. Ὁ ἡγούμενος Κοράλλης, πού εἶναι ὁ πιθανός συντάκτης τους, ἀναφέρει δύο λεπτομέρειες. Ἡ μία ἀφορά τήν ὀνομασία *τοῦ ἐν Ζάβιτζα μετοχίου τόπου τῶν τῆς Σωτῆρας ὀνομαζόμενον* καί ἡ ἄλλη τοῦ ἔτους 1845 ἀναφέρεται στό μετόχι καί τίς ὑπερασπιστικές ἐνέργειες τῆς μονῆς *οἱ δέ βερβαινιῶται* (καταπάτησαν) *ἕν ὁλόκληρον μετόχιον εἰς Ζάβιτζα μέ ἀγρούς ὑπέρ τά 500 στρέμματα… κατά τό 1837 ὅτε διετηρήθη ἡ Μονή… ἐκινήσαμεν ὑπέρ τάς 60 ἀγωγάς ἐνώπιον τῶν ἐν Τριπόλει Δικαστηρίων…*

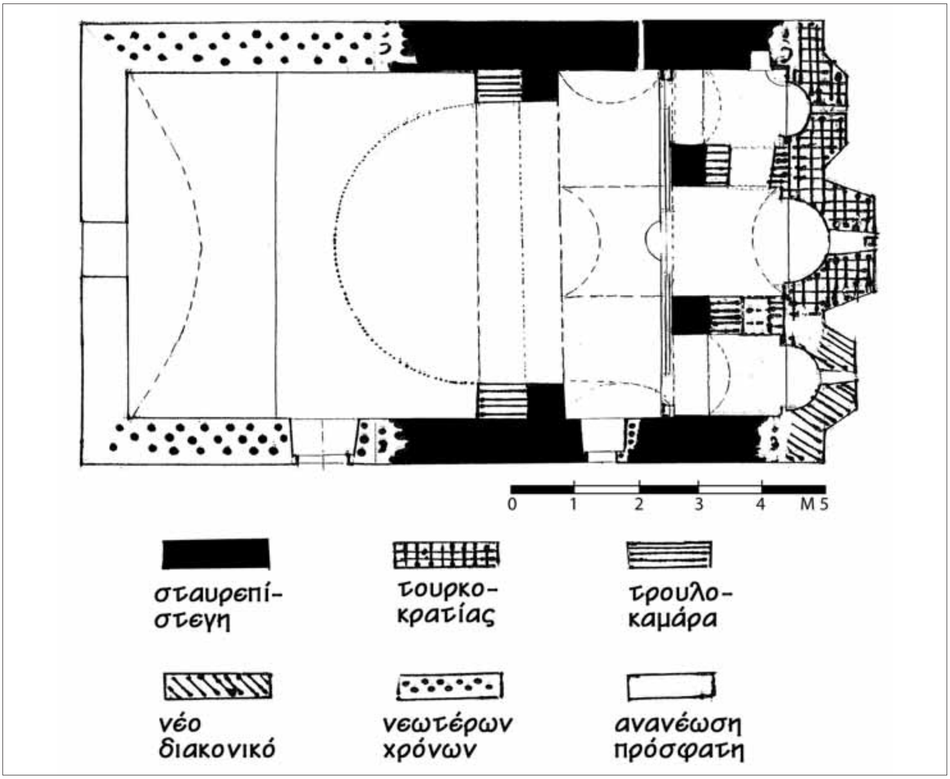
Ἀπό ὅσα παρατέθηκαν γίνονται ἀντιληπτές οἱ πενιχρές πληροφορίες πού μποροῦν νά συλλεχθοῦν ἀπό τίς γνωστές πηγές καί ἀφοροῦν καθεαυτόν τόν ναό, τή Μεταμόρφωση στή Ζάβιτσα. Σχεδόν ὅλες ἔχουν ὡς θέμα τους τίς ἰδιοκτησίες γῆς τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Λουκοῦς στίς πλαγιές τοῦ ὄρους Ζάβιτσας, ὅπου βρίσκεται τό Μετόχι. Καί αὐτές ἐνδέχεται νά μήν εἶχαν διασωθεῖ, ἐάν δέν μεσολαβοῦσε ἡ γιά μισό καί πλέον αἰώνα δικαστική διένεξη τῆς μονῆς μέ τούς κατοίκους Βερβένων. Αὐτοί ἀρχικά μέ τήν ἄδεια τῆς μονῆς ἐγκαταστάθηκαν στίς ἰδιοκτησίες της, καλλιεργοῦντες τά ἐκεῖ κτήματα, ἀποδίδοντας πρός αὐτή τό ἕνα τρίτο τῶν εἰσοδημάτων. Μέ τήν ἔναρξη τῆς ἐθνεγερσίας τό 1821, ἀθέτησαν τούς ὅρους τῆς συμφωνίας καί ἀμφότερα τά μέρη ἐνεπλάκησαν σέ δικαστικές περιπέτειες. Ἀπό τή σχετική ἀλληλογραφία, πού σώθηκε σέ λυτά ἔγγραφα τοῦ Ἀρχείου τῆς Μονῆς καί τά ΓΑΚ, προέρχονται οἱ πληροφορίες πού σημειώθηκαν πιό πάνω.



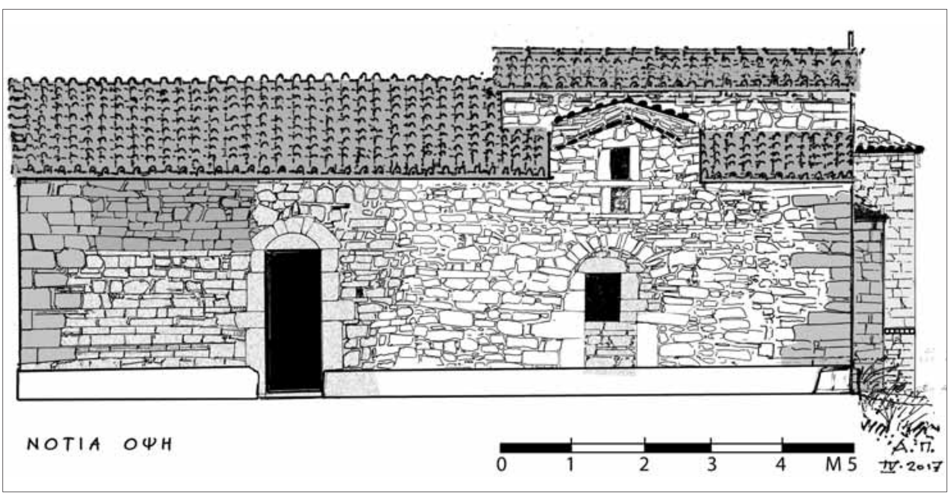
Εικ. 1. Χάρτης Ζάβιτσας με Αγία Σωτήρα και Ξεροπήγαδο.



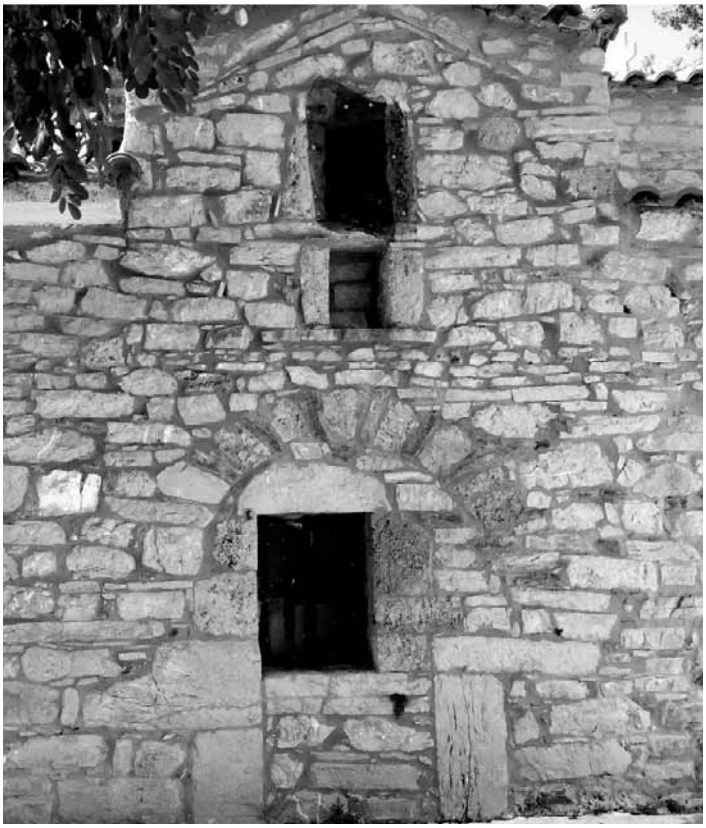
Εικ. 2. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Άποψη από τα νότια.



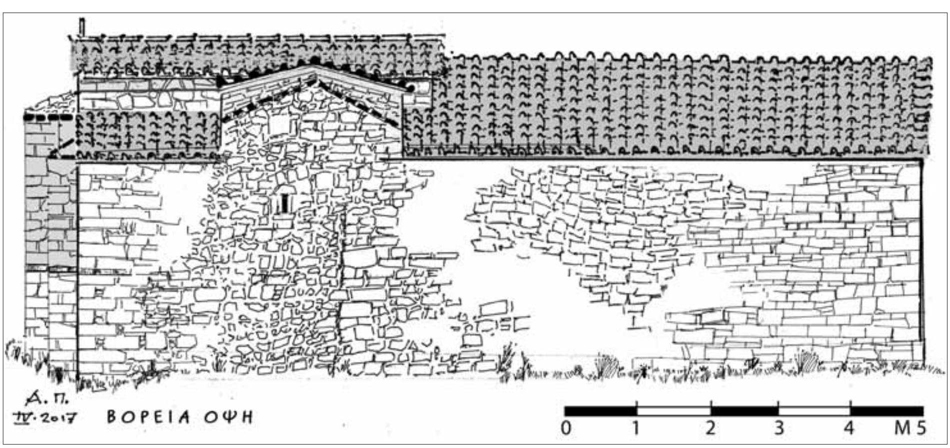
Εικ. 3. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Κάτοψη με οικοδομικές φάσεις.



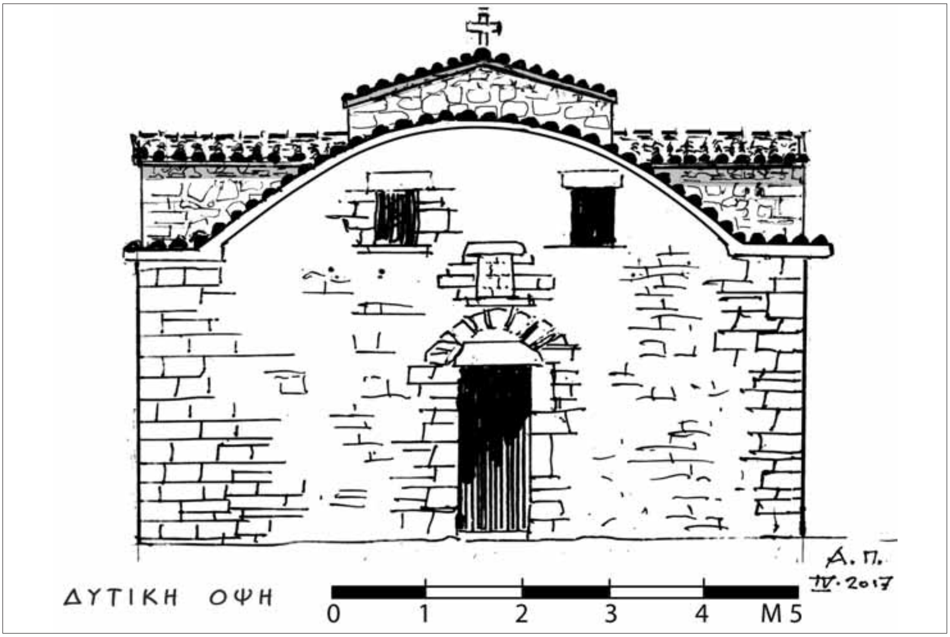
Εικ. 4. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Νότια όψη.



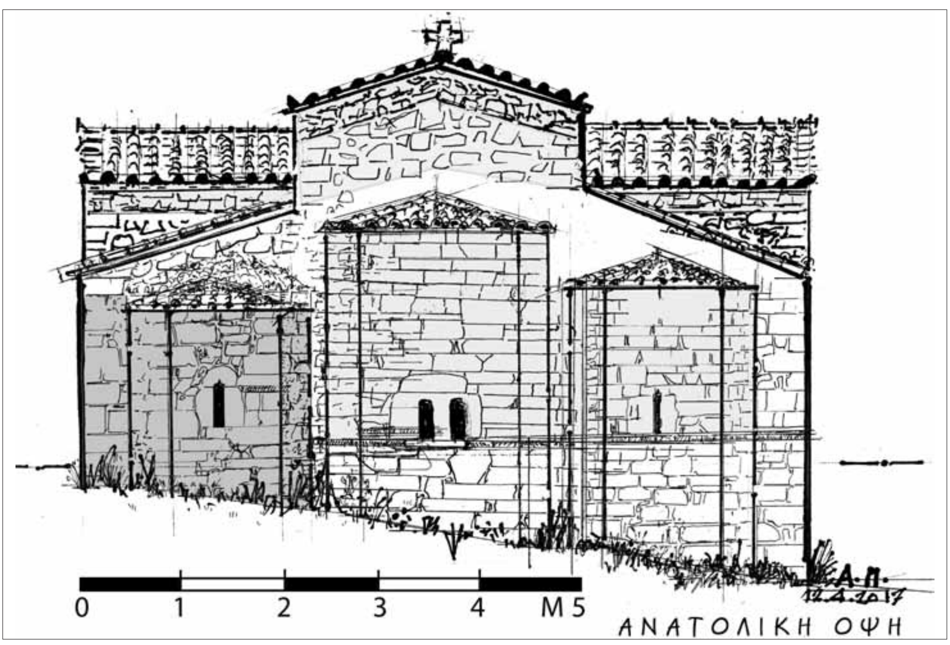
Εικ. 5. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Λεπτομέρεια νότιας πλευράς.



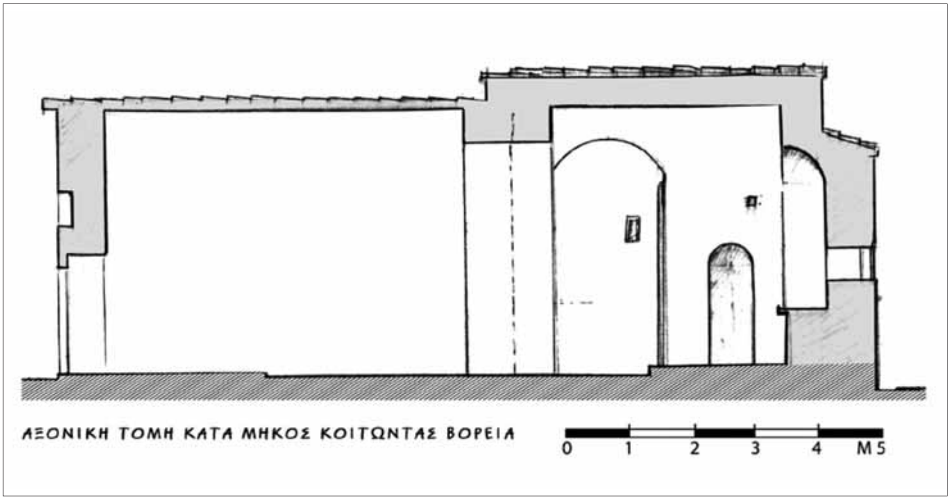
Εικ. 6. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Βόρεια όψη.



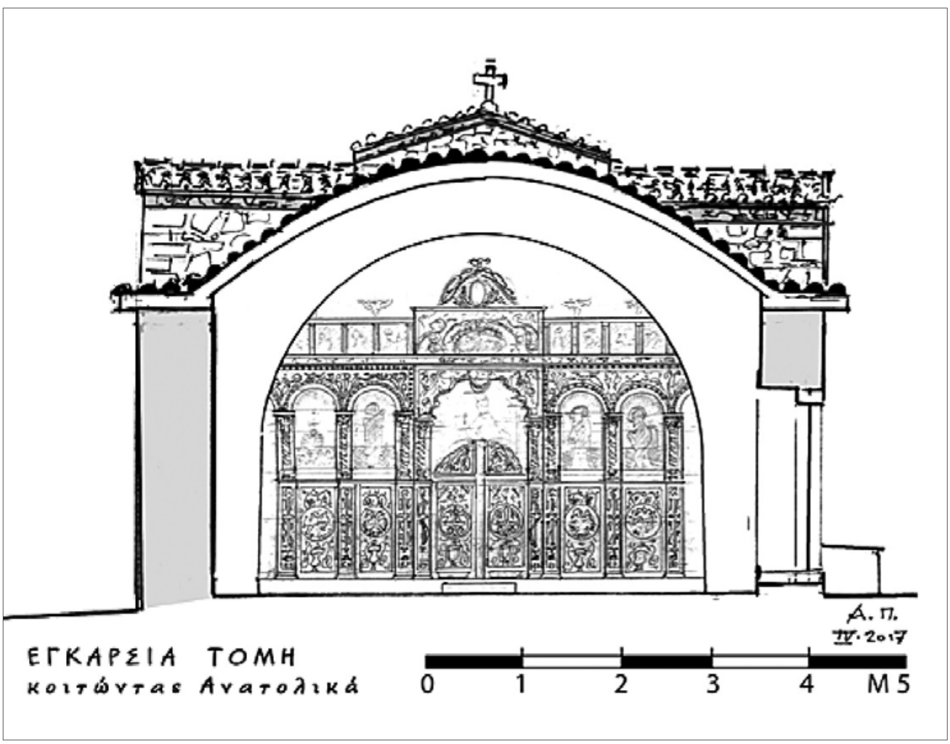
Εικ. 7. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Δυτική όψη.



Εικ. 8. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Ανατολική όψη.



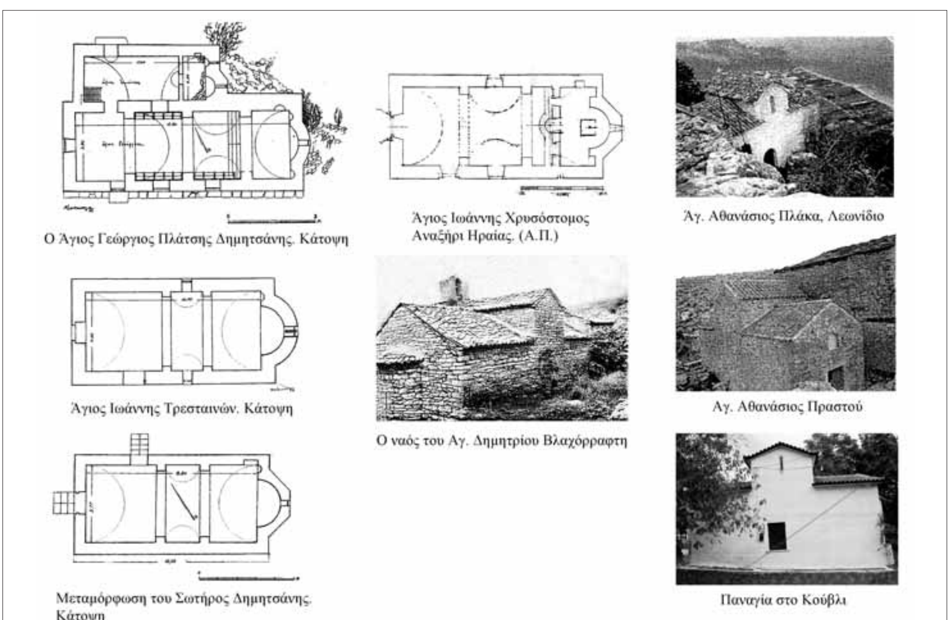
Εικ. 9. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Κατά μήκος τομή.



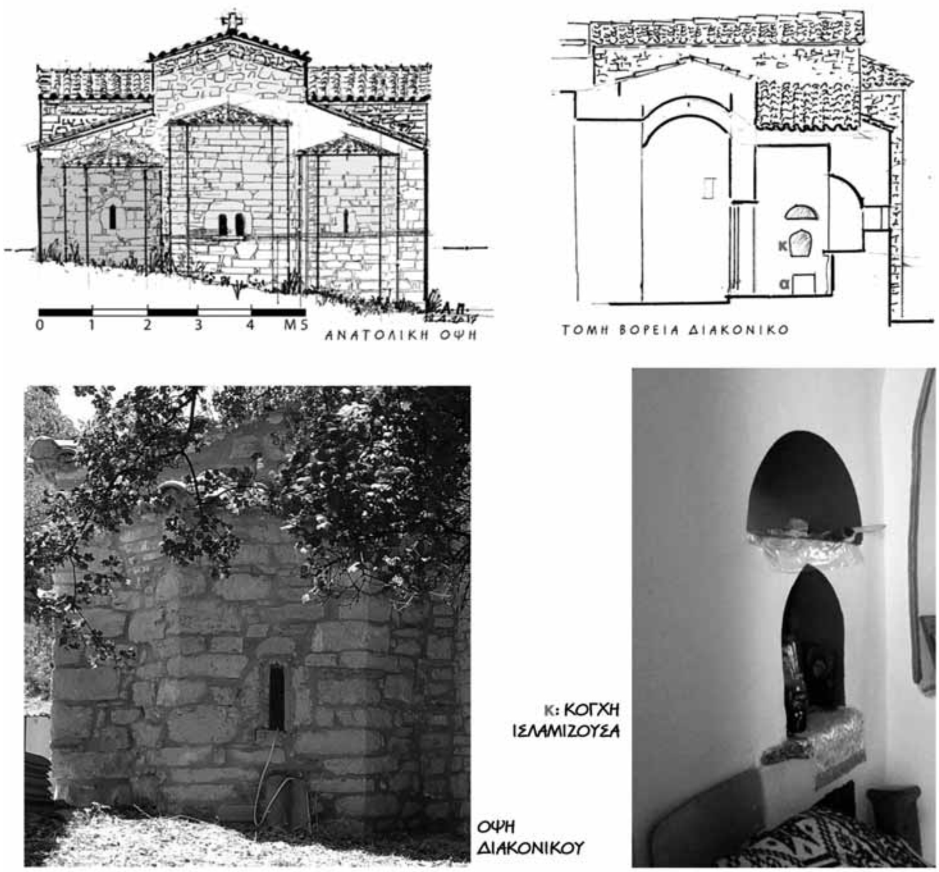
Εικ. 10. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Εγκάρσια τομή 1.



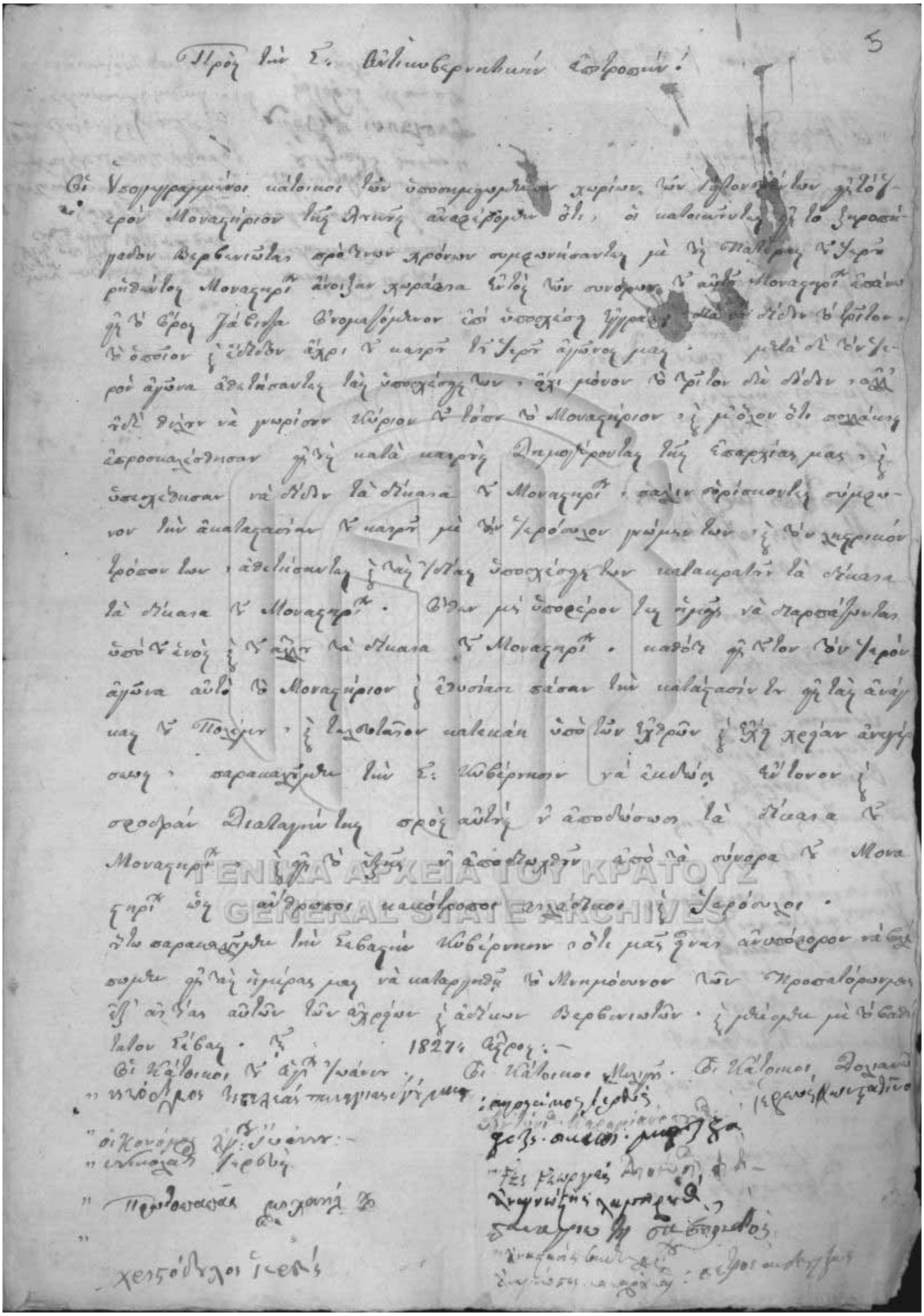
Εικ. 11. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Εγκάρσια τομή 2.



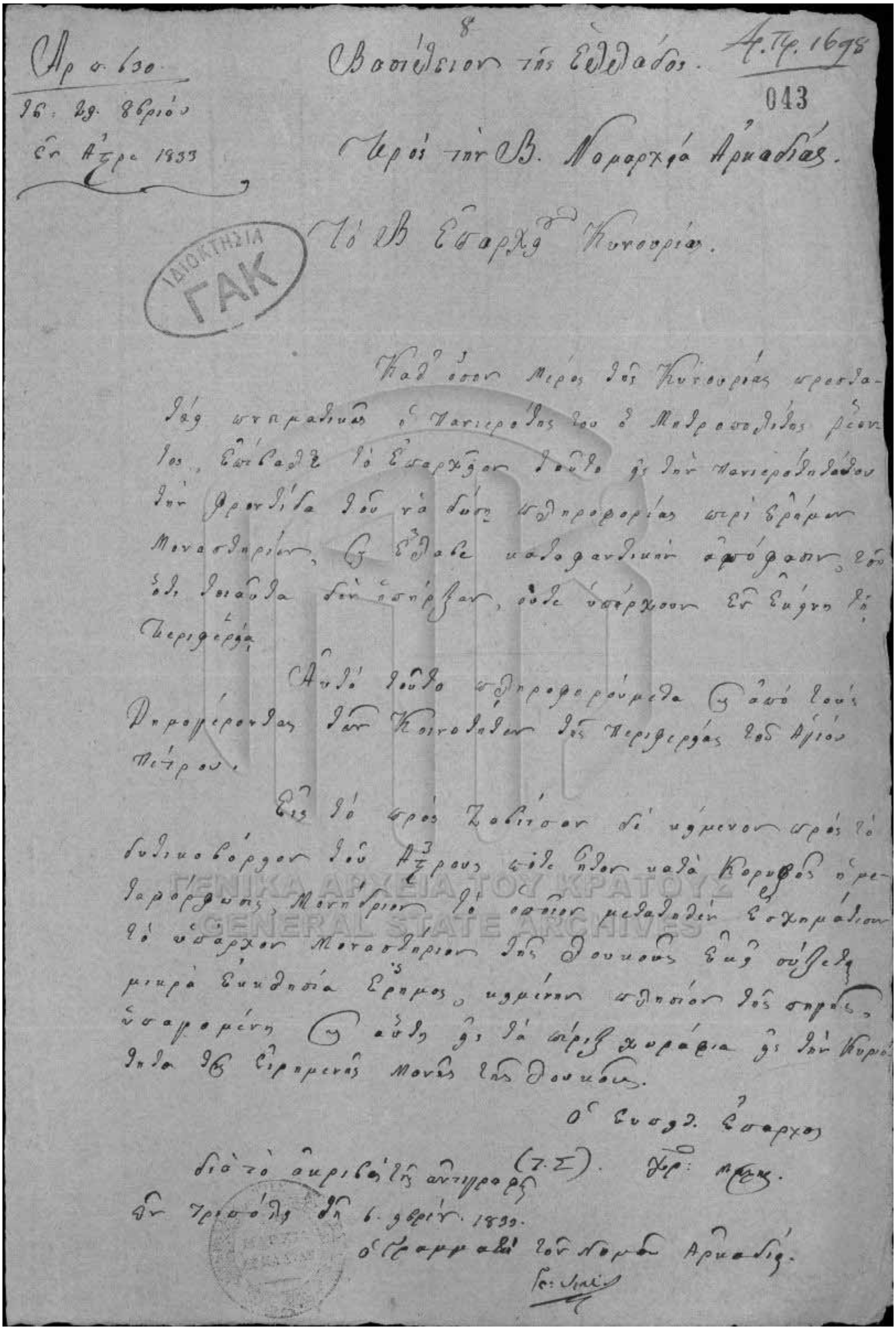
Εικ. 12. Όψιμες σταυρεπίστεγες εκκλησίες Γορτυνίας και Κυνουρίας.



Εικ. 13. Όρος Ζάβιτσα. Ναός Αγιά-Σωτήρας. Η ανατολικό όψη του διακονικού. Διακρίνεται η ισλαμίζουσα κόγχη.



Εικ. 14. ΓΑΚ. Ἐνυπόγραφο βεβαιωτικό ἐνοικίασης.

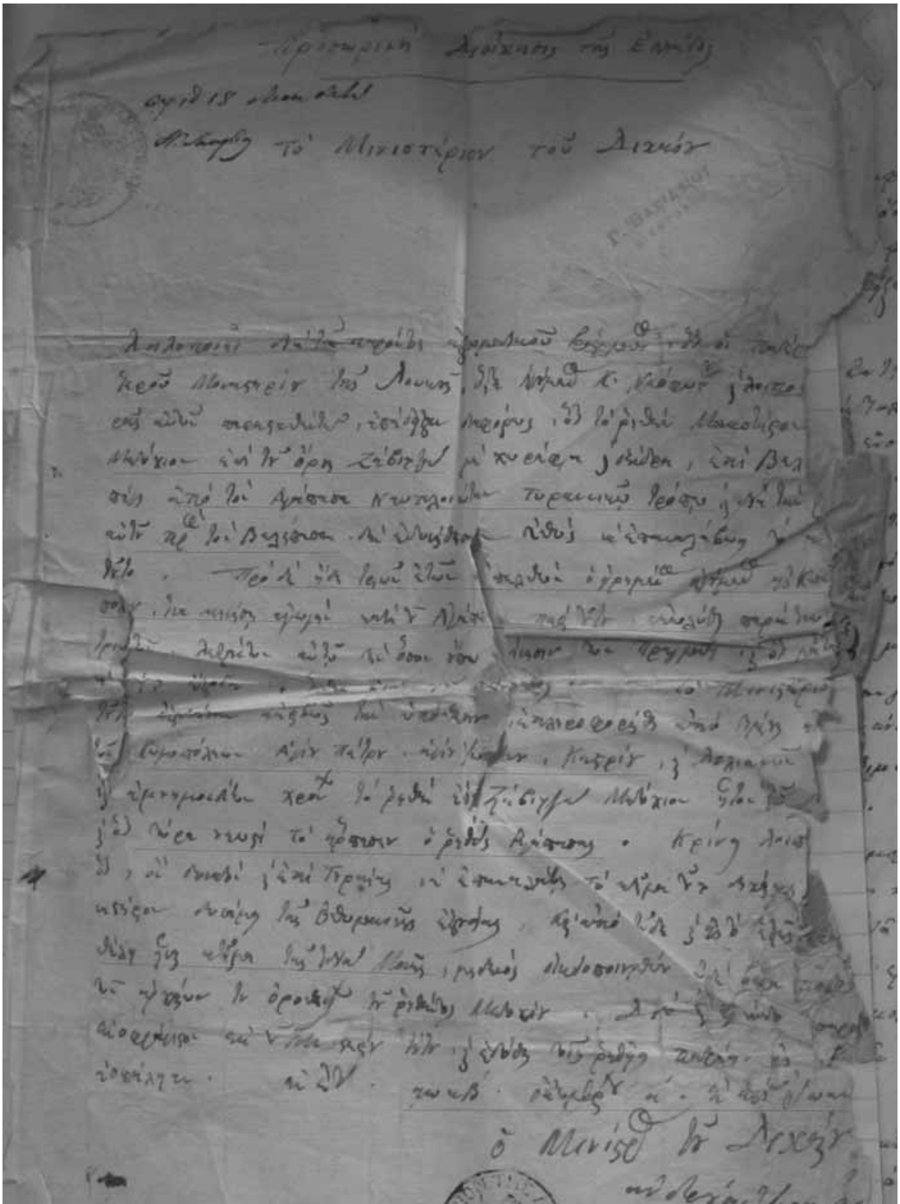

Βασίλειον τῆς Ἑλλάδος.

043

Πρὸς τὴν Β. Νομαρχίαν Ἀρκαδίας.

Ὁ Β. Ἔπαρχος Κυνουρίας.

Εικ. 15. ΓΑΚ. Ἡ ἀναφορά τοῦ Ἐπάρχου. 29.10.1833.


Προσωρινή Διοίκησις της Ελλάδος

Εικ. 16. Αρχείο Ι.Μ. Λουκοῦς. Λυτό ἔγγραφο.

Ελένη-Κωνσταντίνα Σωτ. Τζήμα

Ο ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΠΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟ ΓΡΕΒΕΝΩΝ

Ο Άγιος Γεώργιος (παλαιότερα Τσούρχλι[1]) είναι ένας μικρός οικισμός χτισμένος σε έδαφος με έντονο ανάγλυφο σε απόσταση 25 χιλιομέτρων από την πόλη των Γρεβενών. Πρόκειται για γεωργοκτηνοτροφικό οικισμό που σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες, κατοικήθηκε πριν από δυο αιώνες από Ηπειρώτες διωγμένους από τον Αλή Πασά. Με την ανταλλαγή των πληθυσμών οι Βαλαάδες, που επίσης κατοικούσαν στην περιοχή, έδωσαν τη θέση τους σε πρόσφυγες από την Μικρά Ασία και τον Πόντο. Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι τα αρχαιολογικά ευρήματα στην περιοχή φανερώνουν ότι υπάρχει κατοίκηση στον Άγιο Γεώργιο Γρεβενών από τον 4^{ο} π.Χ. αιώνα[2].

1. Β.Δ. 20-1-1927 Φ.Ε.Κ. 18/192, Περί ονομασίας κοινοτήτων και συνοικισμών.

2. Η. Γάγαλης, Η περιοχή των Ηρακλεωτών στις σελίδες των εφημερίδων της Κοζάνης 1914-1941, Άγιος Γεώργιος Γρεβενών 2009, 8. «…Οι Βρετανοί A.T. Wace και A.M. Woodward το 1910 επισκέπτονται το Tsourchli (μετονομάζεται σε Άγιο Γεώργιο στις 20-1-1927 Φ.Ε.Κ. 18/1927) και καταγράφουν τρεις επιγραφές. Οι δυο βρίσκονται στο λόφο του Αγίου Νικολάου και η τρίτη είναι εντοιχισμένη στην εκκλησία των Αγίων Αποστόλων στο κέντρο του χωριού. Η πρώτη που βρέθηκε στο λόφο την οποία καταγράφει, σύμφωνα με τον Νικόλαο Παπαδάκη , - πρώτο έφορο αρχαιοτήτων στη Δυτική Μακεδονία, ο οποίος περισυνέλλεγε αγάλματα και συνάμα κατέγραφε επιγραφές που έβρισκε ή του υποδείκνυαν οι κάτοικοι το 1912 λέει: «ΕΤΟΥC ΚΦ΄ ΙΕΡΗΤΕΥΟΝΤΟΣ ΝΕΙΚΑΝΔΡΟΥ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΠΕΣΚΕΥΑCΘΗ»[1]. Χρονολογία επιγραφής 188/9 μ.Χ. (ακτιακή χρονολογία) [2] Η επιγραφή αυτή υποδηλώνει την ύπαρξη αρχαίου ιερού πάνω στο λόφο που τον αποκαλούσαν οι ντόπιοι Κάστρο (Kastro).Η δεύτερη επιγραφή που βρέθηκε από τους Wace και Woodward το 1910 στα ερείπια του ναού του Αγίου Νικολάου στο λόφο του Τσουρχλίου αναφέρει: «ΘΕΥΔΑC ΝΙΚΑ… IC ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΟC ΗΡΑΚΛΕΙ ΦΙΑΛΙ///ΟΝ» [3]. Η επιγραφή αυτή χρονολογείται από το 188/189 μ.Χ. Είναι η επιγραφή αυτή μια μικρή βάση από πωρόλιθο διαστάσεων 0,15 Χ 0,45 x 0,27. Ο Ηρακλής λατρεύονταν ως θεότητα από τους Μακεδόνες και θεωρούνταν ο γενάρχης των Μακεδόνων βασιλέων. Αναθηματική επιγραφή από πωρόλιθο βρέθηκε από τους A.T. Wace και A.M Woodward το 1910 κατά την επίσκεψή τους στην περιοχή του Τσουρχλίου Γρεβενών και συγκεκριμένα εντοιχισμένη στη εκκλησία των Αγίων Αποστόλων [5]. Ο αρχαιολόγος Edson το 1937 την αναζητεί αλλά δεν την βρίσκει, γιατί το 1926 έγινε επέκταση του Ιερού Ναού και έτσι καλύφθηκε η επιγραφή που βρήκαν οι Βρετανοί το 1910 και ο Ν. Παπαδάκης το 1912. Η εκκλησία σοφατίστηκε και το πιθανότερο η επιγραφή να βρίσκεται κάτω από το σοφά…».

Ο ναός των Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (Εικ. 1-3) είναι κτισμένος σε ένα πλάτωμα στο κέντρο περίπου του οικισμού, σε θέση περίοπτη χάρη στη μορφολογία του εδάφους.

Πρόκειται για μια τρίκλιτη θολωτή βασιλική με έναν αρκετά ευρύτερο από το κυρίως κτίσμα της νάρθηκα με υπερώο, δύο συμμετρικά κωδωνοστάσια και τοξωτή στοά κατά μήκος της δυτικής του όψης (Εικ. 4-6). Ο ναός έχει μέσο μήκος περίπου 25 μ., μη συμπεριλαμβανομένης της κόγχης του ιερού, ενώ το πλάτος του κυρίως ναού είναι περίπου 12 μ. και του νάρθηκα περίπου 14 μ. Στο ορθογώνιο της κάτοψης προσκολλάται η κόγχη του ιερού, ημικυκλικής κάτοψης εσωτερικά, ενώ εξωτερικά παρουσιάζεται εννιάπλευρη. Η κόγχη εξέχει από τον ανατολικό τοίχο κατά 1,5 μ περίπου και καταλαμβάνει το 1/3 περίπου του μήκους της ανατολικής όψης και το 1/2 του ύψους της. Οι κόγχες των παραβημάτων είναι ημικυκλικής κάτοψης και εγγράφονται στο πάχος του τοίχου. Εγγεγραμμένες στο πάχος του βόρειου τοίχου του ιερού είναι επίσης μια υπερημικυκλικής κάτοψης κόγχη και μία ακόμη, ορθογωνική σε κάτοψη. Ο ναός καλύπτεται με ενιαία δίρριχτη στέγη με μικρές αποτμήσεις στην ανατολική και στη δυτική της πλευρά (Εικ. 2, 3).

Ο ναός χωρίζεται σε τρία κλίτη με δύο τοξοστοιχίες, οι οποίες αποτελούνται από τρία ζεύγη κιόνων και δύο ζεύγη πεσσών (Εικ. 4-6, 7). Οι κίονες φέρουν απλά κιονόκρανα με μορφή που παραπέμπει σε ανεστραμμένη, κόλουρη πυραμίδα με καμπύλες αποτμήσεις των τεσσάρων γωνιών (Εικ. 7). Το κεντρικό κλίτος καλύπτεται με κατά μήκος ημικυλινδρικό θόλο με πέντε ενισχυτικά τόξα (σφενδόνια), τα οποία λειτουργούν υποστηρικτικά (Εικ. 7). Τα πλάγια κλίτη έχουν το καθένα έξι διαμερίσματα που καλύπτονται με ασπίδες επί λοφίων. Η στατική επάρκεια του κτιρίου ενισχύεται με σύστημα από διαμήκεις και εγκάρσιους ελκυστήρες σε τρεις στάθμες στο ναό. Οι δύο πρώτες αντιστοιχούν στις γενέσεις των καμπύλων στοιχείων καλύψεως (πρώτη στάθμη: στις γενέσεις των τόξων στο ύψος των κιονοκράνων, δεύτερη στάθμη: στη γένεση του ημικυλινδρικού θόλου σε αντιστοιχία με τα σφενδόνια), ενώ η τρίτη στάθμη στο μέσον του ύψους του θόλου που καλύπτει το κεντρικό κλίτος. Το δυτικό τμήμα του ναού ήταν χωρισμένο από τον υπόλοιπο ναό με τοίχο. Ο τοίχος αυτός δεν σώζεται σήμερα, η ύπαρξή του, όμως, πιστοποιείται από την παρουσία στις τοξοστοιχίες που χωρίζουν τα κλίτη, στη θέση όπου βρισκόταν ο τοίχος, δύο πεσσών οι οποίοι φέρουν κομμένες ξυλοδεσιές (Εικ. 4, 5, 7). Το τμήμα αυτό της εκκλησίας λειτουργούσε προφανώς ως νάρθηκας/γυναικωνίτης.

Το ανατολικό ζεύγος των πεσσών, το οποίο βρίσκεται σε απόσταση 2 περίπου μ. από τον ανατολικό τοίχο, οριοθετεί το χώρο του ιερού. Μπροστά από τους πεσσούς αυτούς βρίσκεται το κτιστό τέμπλο του ναού (Εικ. 8). Το ιερό είναι τριμερές. Η διάκριση των τριών τμημάτων του γίνεται μέσω της διαφοροποίησης της κάλυψής τους: το άγιο βήμα καλύπτεται από ημικυλιδρικό θόλο, προέκτα-

ση εκείνου του μεσαίου κλίτους, ενώ τα παραβήματα, τα οποία είναι σχεδόν τετράγωνα σε κάτοψη, καλύπτονται με τυφλές ασπίδες, οι οποίες φέρονται από σφαιρικά τρίγωνα. Η θολοδομία φέρεται από τους περιμετρικούς τοίχους και δύο τόξα, τα οποία στηρίζονται στο εσωτερικό μέτωπο του ανατολικού τοίχου, εκατέρωθεν της κόγχης του ιερού, και στους πεσσούς που οριοθετούν το ιερό από τα δυτικά. Η κόγχη του ιερού καλύπτεται με τεταρτοσφαίριο, το κλειδί του οποίου βρίσκεται σε στάθμη χαμηλότερη από εκείνη της γένεσης του ημικυλινδρικού θόλου.

Ο νάρθηκας του ναού καλύπτεται με ξύλινη στέγη, την κατασκευή της οποίας αποκρύπτει ξύλινη επίπεδη οροφή (Εικ. 6). Υπερώο καταλαμβάνει σχεδόν όλη την έκταση του νάρθηκα στον όροφο. Το υπερώο έχει σε κάτοψη σχήμα Π και η πρόσβασή του γίνεται σήμερα μέσω κλίμακας κάτοψης Γ, η οποία εφάπτεται στο δυτικό και νότιο εσωτερικό τοίχο του νάρθηκα. Το υπερώο έχει έξι διαμερίσματα, εκ των οποίων τα τρία ανατολικά χωρίζονται με χαμηλά ξύλινα διαφράγματα από τα κλίτη του κυρίως ναού. Εκείνα του βόρειου και του νότιου διαμερίσματος είναι ευθύγραμμα, ενώ εκείνο του κεντρικού έχει σχήμα Π με λοξές αποτμήσεις (Εικ. 4).

Το δάπεδο του κυρίως ναού και του νάρθηκα είναι ενιαίο, ενώ εκείνου του ιερού βρίσκεται σε υψηλότερη στάθμη, με ημικυκλικό αναβαθμό στον σολέα. Σε σχέση με τη στάθμη του δαπέδου της στοάς, εκείνο του κυρίως ναού είναι υψηλότερο κατά μιάμιση βαθμίδα.

Η πρόσβαση στον ναό πραγματοποιείται σήμερα από δύο θύρες. Μία κεντρικά τοποθετημένη στη δυτική όψη του νάρθηκα και μία δεύτερη στη νότια όψη του ναού, επάνω από την οποία υπάρχει κτητορική επιγραφή με χρονολογία 1836 στα αριστερά και 1926 δεξιά (Εικ. 9). Στη νότια όψη, στα ανατολικά της σημερινής θύρας, υπήρχε μια ακόμη θύρα με μονολιθικό υπέρθυρο και παραστάδες, αποφραγμένη σήμερα. Επάνω από αυτήν υπάρχει κόγχη με παράσταση των αγίων Πέτρου και Παύλου (Εικ. 10).

Ο φωτισμός του ιερού γίνεται από ένα ορθογώνιο άνοιγμα που βρίσκεται επάνω από την κόγχη του ιερού και δύο κυκλικούς φεγγίτες εκατέρωθεν, επάνω από τις κόγχες των παραβημάτων. Ένα ακόμη τοξωτό παράθυρο υπάρχει στο νότιο τοίχο του διακονικού. Ο φωτισμός του κυρίως ναού γίνεται από τέσσερα ομοίων διαστάσεων παράθυρα στη νότια όψη και δύο στη βόρεια όψη. Ο φωτισμός του νάρθηκα πραγματοποιείται, στο ισόγειο, από δύο ζεύγη τοξωτών ανοιγμάτων εν είδει δίλοβου παραθύρου στη νότια όψη, δύο στη δυτική όψη και ένα σχεδόν τετράγωνο άνοιγμα στη βόρεια όψη. Στον όροφο, επαναλαμβάνονται τα ανοίγματα του ισογείου όσον αφορά τη νότια όψη, μειωμένα όμως σε ύψος. Στη δυτική όψη υπάρχουν τρία ζεύγη τοξωτών ανοιγμάτων μικρότερων διαστάσεων, δύο σε αντιστοιχία με εκείνα του ισογείου και ένα κεντρικό σε υψηλότερο επίπεδο, καθώς και ένα τοξωτό άνοιγμα μεγαλύτερου πλάτους άνωθεν

της εισόδου. Στη βόρεια όψη, σε αντιστοιχία με εκείνο του ισογείου ως προς τη θέση, υπάρχει ορθογώνιο άνοιγμα.

Μορφολογικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το εσωτερικό του ναού είναι τα απλά κιονόκρανα με λοξές αποτμήσεις, εν είδει λοφίων, και τα κτιστά επιθήματα, ο ξύλινος άμβωνας με το ζωγραφικό διάκοσμο και το κτιστό τέμπλο, το οποίο εμφανίζει υποχώρηση κατά το κεντρικό κλίτος. Τα ανοίγματα των παραβημάτων φέρουν τόξα πολλαπλής καμπυλότητας, ενώ εκείνο της Ωραίας Πύλης είναι τρίλοβο. Το τέμπλο κοσμείται με ημικιονίσκους, οριζόντια γείσα που ορίζουν επάλληλες ζώνες και ανάγλυφες ζώνες ζιγκ-ζαγκ. Τα θωράκια είναι ξύλινα και φέρουν ζωγραφικό διάκοσμο με φυτικά θέματα, χερουβείμ και δικέφαλο αετό. Σήμερα το τέμπλο είναι ελαιοχρωματισμένο (Εικ. 8).

Στο εσωτερικό του ναού διασώζονται λείψανα ζωγραφικού διακόσμου. Αυτά εντοπίζονται σε διάφορα σημεία στην καμάρα του μεσαίου κλίτους, σε ένα μικρό τμήμα του νότιου τοίχου, στο φουρνικό του πρώτου από τα ανατολικά διαμερίσματος του νοτίου κλίτους, καθώς και στην κόγχη του ιερού. Χρονολογούνται στα μέσα του 19ου αι. και είναι σε κακή κατάσταση. Είναι πιθανό να υπάρχουν και άλλες τοιχογραφίες κάτω από το επίχρισμα που καλύπτει τις υπόλοιπες επιφάνειες του εσωτερικού του ναού.

Ο ναός εξωτερικά χαρακτηρίζεται από τον βαρύ και αδιάρθρωτο όγκο του και για την ενιαία, χωρίς κλιμακώσεις, στέγη, η οποία αποκρύπτει εντελώς την ύπαρξη θολοδομίας στην ανωδομή του κτηρίου. Οι όψεις του είναι επιχρισμένες και τελείως αδιάρθρωτες, με μόνο διακοσμητικό στοιχείο το λιθανάγλυφο περιθύρωμα της αποφραγμένης θύρας της νότιας όψης.

Οι πάχους 90 εκ. τοίχοι του ναού είναι κτισμένοι με λιθοδομή από ορθογωνισμένους λαξευτούς λίθους, σε ανισοϋψείς στρώσεις, με παρεμβολή παχέως κονιάματος (Εικ. 9). Η διαμορφωμένη επάνω από τη θολοδομία στέγη του ναού είχε ξύλινο φέροντα οργανισμό και επικάλυψη από χειροποίητα βυζαντινού τύπου κεραμίδια. Στη νότια και στη βόρεια όψη του ναού τα παράθυρα είναι ορθογωνικά με ελαφρά στρογγυλεμένες γωνίες στο ανώφλι. Στο ισόγειο του νάρθηκα είναι δίλοβα με κακές, ωστόσο, αναλογίες. Δίλοβα με μικρότερο ύψος είναι και τα παράθυρα του ορόφου του νάρθηκα. Σε παλιές φωτογραφίες φαίνεται ότι στη δυτική όψη του ναού υπήρχαν αχλαδόσχημοι φεγγίτες (Εικ. 11). Η αψίδα του ιερού διαρθρώνεται εξωτερικά με τυφλά αψιδώματα που φέρονται από παραστάδες διατεταγμένες στις γωνίες. Καθώς η αψίδα είναι εξωτερικά επιχρισμένη, από τις παραστάδες δεν διακρίνονται παρά μόνο οι βάσεις. Η ύπαρξή τους έχει, ωστόσο, επιβεβαιωθεί μέσω διερευνητικών τομών (Εικ. 12).

Από την εξέταση του μνημείου, σε συνδυασμό με τη μελέτη των διαθέσιμων ιστορικών στοιχείων και παλαιών φωτογραφιών (Εικ. 11), προκύπτει ότι αυτό έχει τρεις κύριες οικοδομικές φάσεις (Εικ. 13). Ο αρχικός ναός, τρίκλιτη θολωτή βασιλική με νάρθηκα / γυναικωνίτη διαστάσεων περίπου 17 μ. x 12 μ., οικο-

δομήθηκε το 1836, όπως αναφέρεται στην αριστερή πλευρά της λιθανάγλυφης κτητορικής επιγραφής, η οποία φέρει δύο ημερομηνίες, προφανώς αναφερόμενες στις δύο βασικές κατασκευαστικές φάσεις του ναού, και είναι τοποθετημένη στο υπέρθυρο της νεότερης νότιας θύρας (Εικ. 11).

Μια τυπολογική κατάταξη του αρχικού ναού μπορεί να γίνει με βάση τη διάρθρωση του εσωτερικού του και κυρίως της θολοδομίας του. Κι έτσι, παρόλο που λείπει η ογκοπλαστική διάπλαση και απουσιάζει η κλιμάκωση των κλιτών εξωτερικά, η οποία θα έκανε προφανή την τυπολογία του μνημείου, η εσωτερική ποικιλομορφία στην κάλυψη και στα ύψη χαρακτηρίζει τον ναό και τον κατατάσσει στις τρίκλιτες θολωτές βασιλικές. Άλλοι ναοί στην περιοχή με ανάλογη τυπολογία είναι ο ναός του του Αγίου Νικολάου στο Δασύλλιο (1875) και ο ναός Αγίου Αθανασίου στα Αηδόνια (1904). Ομοιότητες με τον εξεταζόμενο ναό παρουσιάζουν αρκετοί ναοί στην ευρύτερη περιοχή: ο ναός του Αγίου Δημητρίου στο Ψήλωμα Καλαμπάκας (1791) παρουσιάζει ομοιότητα στη μορφή της θολοδομίας, ενώ ο ναός της Παναγίας Φανερωμένης Τυρνάβου (1871), η οποία, σημειωτέον, έχει και αχλαδόσχημους φεγγίτες, παρουσιάζει μορφολογικές ομοιότητες.

Κατά την δεκαετία του 1920 (1926 σύμφωνα με τη δεύτερη ημερομηνία της λιθανάγλυφης επιγραφής στο υπέρθυρο της νότιας θύρας), μετά την εγκατάσταση στο χωριό των προσφύγων, ο ναός επεκτάθηκε προς δυσμάς, αφού κατεδαφίσθηκε ο δυτικός του τοίχος, το εσωτερικό του ενοποιήθηκε με την κατεδάφιση του μεταξύ κυρίως ναού και αρχικού νάρθηκα διαχωριστικού τοίχου και σφραγίστηκε η νότια, κύρια θύρα του. Η προς δυσμάς επέκταση του ναού έγινε με την οικοδόμηση ενός νέου νάρθηκα με διαστάσεις περίπου 8 μ. x 14 μ., που διέθετε υπερώο και κωδωνοστάσιο επάνω από τη δυτική του θύρα. Λίγο αργότερα, κατά μήκος της νότιας όψης του κυρίως ναού κατασκευάστηκε στοά με τοιχίο από ξερολιθιά και μονόριχτη στέγη. Ο νέος νάρθηκας κατασκευάσθηκε αρκετά φαρδύτερος από το προϋπάρχον κτήριο, ενώ τα δύο τμήματα του ανατολικού του τοίχου ενίσχυαν ως αντηρίδες το βόρειο και το νότιο τοίχο του αρχικού ναού μετά την κατεδάφιση του δυτικού του τοίχου. Οι πάχους 70 εκ. τοίχοι του νεότερου νάρθηκα ήταν κατασκευασμένοι από λιθοδομή.

Ο νεώτερος αυτός νάρθηκας του ναού υπέστη στα επόμενα χρόνια σημαντικές επεμβάσεις, οι οποίες έχουν αλλοιώσει σε μεγάλο βαθμό τον αρχικό του χαρακτήρα, μετά από σοβαρές ζημιές που υπέστη κατά την περίοδο 1940-1943. Κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1970[3], ο όροφος του νάρθηκα ανακατασκευάσθηκε εξ ολοκλήρου με τοίχους από υπερμπατική οπτοπλινθοδομή πάχους 50 εκ. Στο εσωτερικό του κατασκευάσθηκε φέρων οργανισμός από οπλισμένο σκυρόδεμα, ο οποίος φέρει το ξύλινο πάτωμα και την ξύλινη στέγη.

3. Πρακτικά Ιερού Ναού Απ. Πέτρου και Παύλου, πράξεις 3-6.

Επεμβάσεις έγιναν και στο ισόγειο του νάρθηκα. Το αρχικό κωδωνοστάσιο στον άξονα της δυτικής όψης του νάρθηκα δεν ανακατασκευάσθηκε. Αργότερα στο ναό προστέθηκαν η δυτική στοά και τα δύο συμμετρικά κωδωνοστάσια εκατέρωθεν της δυτικής του όψης. Οι κατασκευές αυτές έχουν φέροντα οργανισμό από οπλισμένο σκυρόδεμα. Οι όψεις του ναού επιχρίστηκαν, τα αρχικά ξύλινα κουφώματα των παραθύρων και των θυρών του αντικαταστάθηκαν με νέα σιδηρά και το δάπεδο καλύφθηκε με μωσαϊκό. Με την διαμόρφωση της κοινοτικής πλατείας και την αφαίρεση σημαντικού όγκου εδάφους, κατασκευάσθηκε τοιχίο αρκετά υψηλό για την προστασία του ναού και κλιμακωτή ενίσχυση του νότιου τοίχου του. Επίσης στη βόρεια πλευρά του κατασκευάσθηκε τοιχίο από οπλισμένο σκυρόδεμα μέχρι τη στάθμη της ποδιάς των παραθύρων.



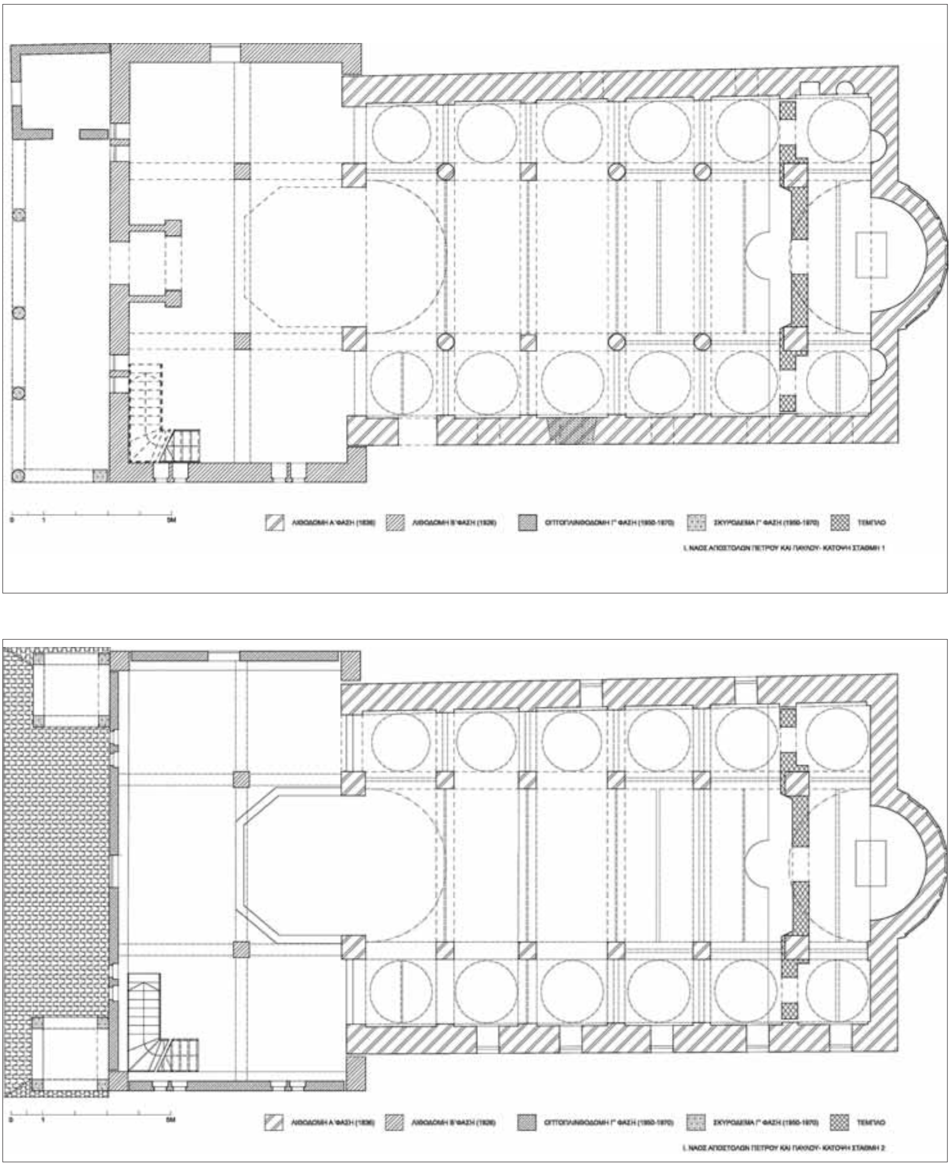
Εικ. 1. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836).
Γενική άποψη από τα νοτιοανατολικά (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, Νοέμβριος 2013).



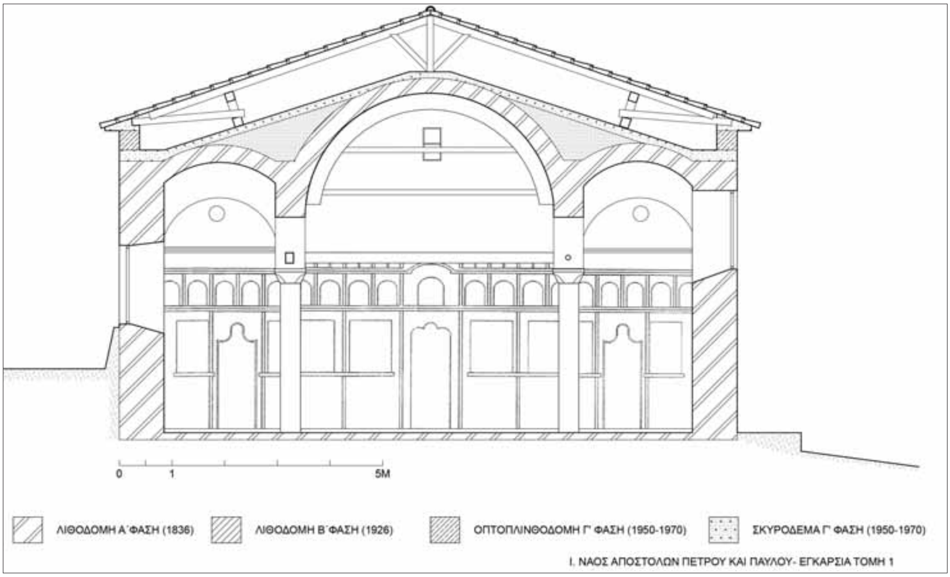
Εικ. 2. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836).
Άποψη από τα βορειοδυτικά (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, Νοέμβριος 2013).



Εικ. 3. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836).
Άποψη από τα βορειοανατολικά (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, Νοέμβριος 2013).



Εικ. 4. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836). Κάτοψη (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, 30 Νοεμβρίου 2013).



Εικ. 5. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836). Εγκάρσια τομή (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, 30 Νοεμβρίου 2013).



Εικ. 6. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836). Κατά μήκος τομή (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, 30 Νοεμβρίου 2013).



Εικ. 7. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836). Μερική άποψη εσωτερική προς τα νοτιοανατολικά (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, Ιούνιος 2014).



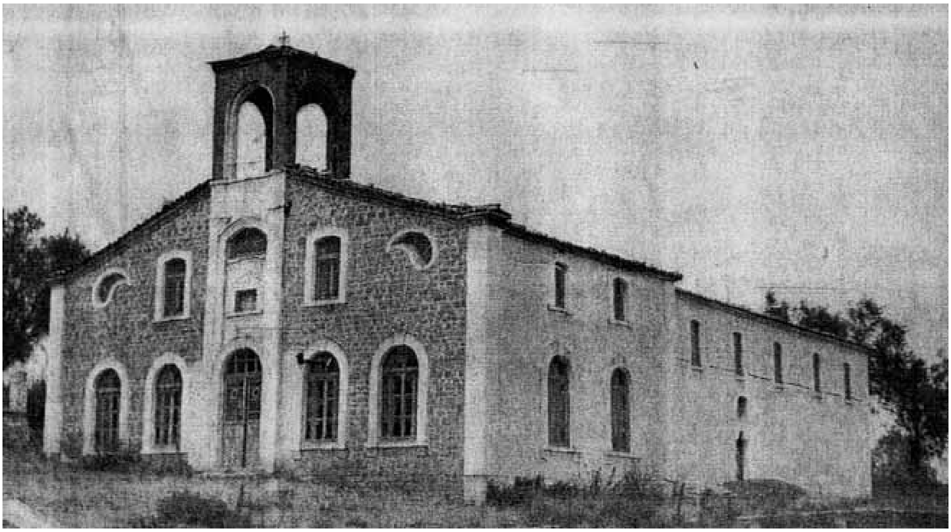
Εικ. 8. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836). Άποψη εσωτερικού προς τα βορειοανατολικά. Διακρίνεται το τέμπλο (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, Ιούνιος 2014).



Εικ. 9. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836).
Η κτιτορική επιγραφή επάνω από τη νότια θύρα (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, Δεκέμβριος 2014).



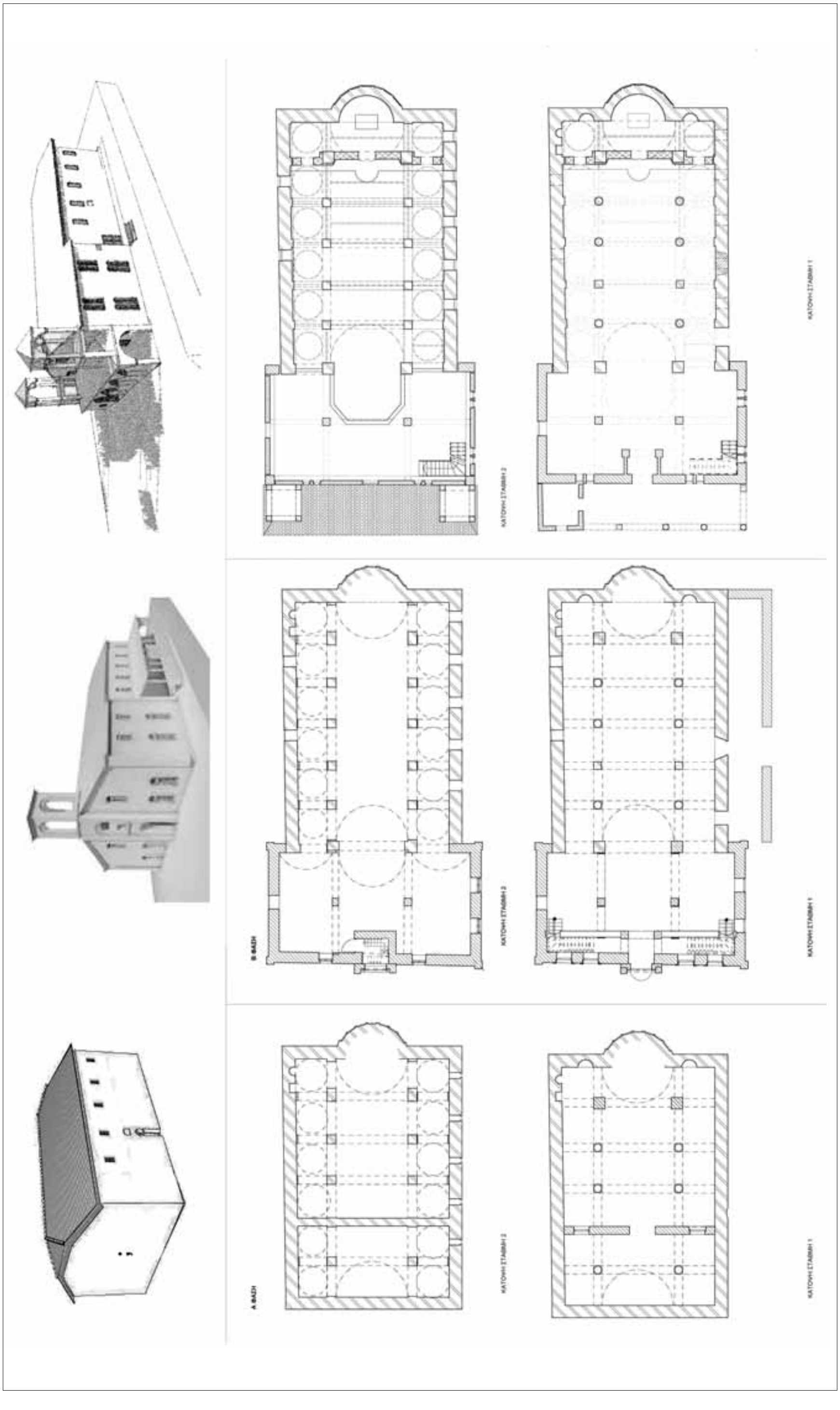
Εικ. 10. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836).
Μερική άποψη της νότιας όψης του ναού (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, Ιούνιος 2014).



Εικ. 11. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836). Άποψη από τα νοτιοδυτικά (δεκαετία 1920) (Αρχείο Γ. Θεοδώρου).



Εικ. 12. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836). Λεπτομέρεια κόγχης αγίου βήματος. Διερευνητική τομή (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας, Δεκέμβριος 2014).



Εικ. 13. Άγιος Γεώργιος Γρεβενών. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1836). Οικοδομικές φάσεις (Ε. Τζήμα - Χ. Τζήμας).

Ευάγγελος Χαριτόπουλος, Μανόλης Δρακάκης, Ευαγγελία Ελιώτη

ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΝΑΟΔΟΜΙΑΣ ΣΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΚΡΗΤΗ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΟΨΙΜΟ 19ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΓΡΑΠΤΕΣ ΠΗΓΕΣ

Κατά το δεύτερο μισό του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, σε ολόκληρη την Κρήτη έλαβε χώρα μία εκτεταμένη οικοδομική δραστηριότητα με πολυάριθμες ανεγέρσεις ναών. Βασικό χαρακτηριστικό των ναών αυτής της περιόδου είναι η τυπολογική και μορφολογική τους συνάφεια, με πολλές εκλεκτικιστικές επιδράσεις από την αρχιτεκτονική της βενετικής περιόδου στο νησί[1]. Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα παρουσιάζονται στη συνέχεια τρεις ναοί από την ενδοχώρα της περιφερειακής ενότητας Ηρακλείου: οι ναοί του Αγίου Νικολάου στην Τύλισο, της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα στο Αρκαλοχώρι και της Αγίας Τριάδας στα Βασιλικά Ανώγεια στη Μεσαρά (Εικ. 1). Για τους συγκεκριμένους ναούς έχουν διασωθεί τα συμβολαιογραφικά έγγραφα που συντάχθηκαν με αφορμή την κατασκευή τους, παρέχοντας όψεις της πρόσληψης της ναοδομίας της περιόδου αυτής από τους συγχρόνους της. Σκοπός της παρούσας μελέτης[2] είναι η ανάλυση των πληροφοριών που περιέχονται στα έγγραφα αυτά αναφορικά με το ιστορικό, την τυπολογία, τα κατασκευαστικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά των ναών, τις οικοδομικές τεχνικές, το κόστος των εργασιών σε χρόνο και χρήμα, την οργάνωση των συνεργείων, καθώς και τις πληροφορίες για τους εργολάβους και τους κτήτορες.

Τα τρία σχετικά συμβολαιογραφικά έγγραφα συντάχθηκαν μεταξύ των ετών 1883-1888 από ισάριθμους συμβολαιογράφους. Επρόκειτο συγκεκριμένα για τον Γεώργιο Λαδά και τον Εμμανουήλ Ξανθουδίδη, συμβολαιογράφους Ηρακλείου, καθώς και τον Μιχαήλ Δουβάκη, συμβολαιογράφο Μοιρών. Τα αρχειακά τεκμήρια των συμβολαιογράφων αυτών φυλάσσονται σήμερα στα Γενι-

1. Σ. Μαμαλούκος – Γ. Νίνος, «Η αρχιτεκτονική της μονής Αγίου Γεωργίου Απανωσήφη», στο: *Πεπραγμένα του Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 1-8 Οκτωβρίου 2006)*, Χανιά 2001, 153-154 (στο εξής : Μαμαλούκος – Νίνος, Η αρχιτεκτονική της μονής Απανωσήφη).

2. Εργασία της πειραματικής ομάδας μελέτης και ευαισθητοποίησης για το κρητικό τοπίο, την τοπική ιστορία και παραδοσιακή αρχιτεκτονική, http://cretanlandscape.blogspot.com

κά Αρχεία του Κράτους στο Ηράκλειο. Οι τρεις ναοί της περίπτωσης μελέτης βρίσκονται σε λειτουργία σήμερα, ως ενοριακοί, και παρουσιάζονται στη συνέχεια με τη χρονολογική σειρά της σύνταξης των υπό εξέταση συμβολαίων.

Αν και δεν αναφέρεται στα συμβόλαια, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι οι ναοί αυτής της περιόδου, όπως οι αναφερόμενοι ως περίπτωση μελέτης, ανεγείρονταν συνήθως στις παρυφές των οικισμών. Μολονότι σήμερα οι ναοί βρίσκονται πια σε κεντρικότερη θέση, η τοποθεσία τους φανερώνει τα όρια του ιστορικού τμήματος του οικισμού και, συχνά, μία από τις εισόδους σε αυτόν. Ήδη από τη περίοδο της βενετοκρατίας, οι ναοί χωροθετούνται στις εισόδους των οικισμών ως τοπόσημα[3]. Ένα ακόμη πολεοδομικό χαρακτηριστικό που σχετίζεται με τους ναούς αυτής της περιόδου είναι η συνήθης πρόβλεψη για αύλειο χώρο, διαμορφώνοντας μικρές πλατείες στα όρια των πυκνοδομημένων οικισμών.

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στις νοτιοανατολικές παρυφές του οικισμού Τύλισος του σημερινού Δήμου Μαλεβιζίου. Πρόκειται για έναν δίχωρο, καμαροσκέπαστο, ναό αφιερωμένο στον πολιούχο Άγιο του οικισμού (Εικ. 2). Σύμφωνα με το συμβόλαιο με αριθμό 3542 της 27ης Μαΐου 1883 του συμβολαιογράφου Γεώργιου Λαδά, οι εργασίες στον ναό θα ξεκινούσαν τον ίδιο χρόνο. Είναι λογικό να υποθέσουμε ότι η ανοικοδόμηση κράτησε ορισμένα χρόνια, τοποθετώντας την αποπεράτωση του ναού γύρω στο 1890. Μετέπειτα γραπτή μαρτυρία που διασώζεται αναφέρει μία λεπτομέρεια για την ιστορία του ναού, η οποία καταγράφηκε όταν η εκκλησία λειτουργούσε ήδη αρκετά χρόνια.

Σύμφωνα με ιδιόχειρη σημείωση του τότε ιερέα του ναού στην τελευταία σελίδα του αδημοσίευτου «*Καθολικοῦ*», που φυλάσσεται σήμερα στην ενορία Τυλίσου, αναφέρεται η μαρτυρία της κατάρρευσης του κωδωνοστασίου του ναού στις 22 Μαρτίου 1911, ως συνέπεια ισχυρής σεισμικής δόνησης στην περιοχή. Σημειώνεται μάλιστα ότι τραυματίστηκε ένα κοριτσάκι από τους λίθους που έπεσαν. Στη συνέχεια κατασκευάστηκε νέο κωδωνοστάσιο στη θέση του αρχικού[4]. Φθορές στο ανώτερο τμήμα της παραστάδας, που βρίσκεται στο σημείο αυτό, πιθανώς προήλθαν από την κατάρρευση του κωδωνοστασίου.

Ο ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα βρίσκεται στην κωμόπολη Αρκα-

---

3. L. Nixon, *Making a Landscape Sacred, Outlying Churches and Icon Stands in Sphakia, Southwestern Crete*, Οξφόρδη 2006, 21-22· Ε. Χαριτόπουλος, *Η ενδοχώρα νότια του Ρεθύμνου κατά τον Ύστερο Μεσαίωνα. Μελέτη και αξιολόγηση των αρχαιολογικών δεδομένων με εφαρμογή γεωγραφικών συστημάτων πληροφοριών (GIS)*, Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2009, 114.

4. Πρεσβύτερος Γεώργιος Μαλλιωτάκης, προσωπική επικοινωνία, 06/12/2017. Θέλουμε να ευχαριστήσουμε και από τη θέση αυτή τον παπα-Γιώργο Ματαλλιωτάκη για την υπόδειξη αυτής της πληροφορίας από το *Καθολικόν* του ναού, καθώς και για την εν γένει βοήθειά του.

λοχώρι, στην ενδοχώρα της περιφερειακής ενότητας Ηρακλείου, στον σημερινό Δήμο Μινώα – Πεδιάδος. Στη σημερινή του μορφή είναι δίχωρος ναός (Εικ. 3), αφιερωμένος στο νότιο κλίτος στη Μεταμόρφωση του Σωτήρα και στο βόρειο κλίτος στους Αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη. Η τυπολογία του διαμορφώθηκε από τις εργασίες στα μέσα του 20ού αιώνα, ενώ κατά τα προηγούμενα χρόνια προστέθηκε νάρθηκας και κωδωνοστάσιο. Με βάση προφορική μαρτυρία, ο ναός αρχικά ήταν πολύ μικρότερος και μονόχωρος, καταλαμβάνοντας το ανατολικό τμήμα του σημερινού χώρου της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα[5], κάτι που συμφωνεί με το υπό εξέταση συμβόλαιο όπου δεν γίνεται μνεία δίχωρου ναού. Το συμβόλαιο αρ. 4917 της 17ης Μαΐου 1886 του συμβολαιογράφου Εμμανουήλ Ξανθουδίδη αφορά την «οἰκοδόμησιν καὶ ἀποπεράτωσιν τῆς ἐκκλησίας» που ήδη βρισκόταν περίπου ως τα μισά της κατασκευής της. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο ναός θεμελιώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1880, ενώ πιθανώς αποπερατώθηκε γύρω στο 1890. Αν και δεν γίνεται σήμερα διακριτό, με βάση τη σημερινή όψη του ναού, είναι πιθανό ότι σε κάποιο βαθμό έχει συμπεριληφθεί η τοιχοποιία του ναού του όψιμου 19ου αιώνα, όπως υποδηλώνεται αυτό από την ύπαρξη *σκάρπας* στο ανατολικό τμήμα της εξωτερικής πλευράς του νότιου τοίχου.

Ο ναός της Αγίας Τριάδας βρίσκεται στον οικισμό Βασιλικά Ανώγεια του σημερινού Δήμου Γόρτυνας, στους βόρειους πρόποδες των Αστερουσίων. Είναι δίχωρος καμαροσκέπαστος ναός (Εικ. 4). Στο συμβόλαιο αρ. 1110 της 22ας Μαρτίου 1888, του συμβολαιογράφου Μιχαήλ Δουβάκη, δεν αναφέρεται η αφιέρωση του ναού. Τα αρχιτεκτονικά και χρονολογικά όμως δεδομένα μας οδηγούν ώστε να τον ταυτίσουμε με την εκκλησία της Αγίας Τριάδας στο δυτικό τμήμα του οικισμού. Με το δεδομένο ότι οι εργασίες ανοικοδόμησης του ναού προφανώς ξεκίνησαν την ίδια χρονιά, η κατασκευή του θα ολοκληρώθηκε μέσα στη δεκαετία του 1890. Εντός του ναού βρίσκεται η φορητή εικόνα της Αγίας Τριάδας η οποία φιλοτεχνήθηκε το 1906, οδηγώντας στην εύλογη υπόθεση ότι η αποπεράτωση της εκκλησίας είχε ήδη γίνει τότε.

Αν και αναφέρεται ρητά στο σχετικό συμβόλαιο η κατασκευή κωδωνοστασίου «ἐπὶ τῆς Νοτικῆς θύρας τῆς ἐκκλησίας μετὰ τριῶν ἐπάλξεων (φοθιᾶς)», σήμερα διακρίνεται μόνον η διαμόρφωση της βάσης του. Αντίθετα μέσα στο β΄ μισό του 20ού αιώνα κατασκευάστηκε κωδωνοστάσιο από οπλισμένο σκυρόδεμα στη θέση αυτή. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του εφημέριου του ναού δεν υπήρχε παλαιότερο κωδωνοστάσιο[6], οδηγώντας μας στην υπόθεση ότι ενδεχομένως δεν

5. Πρεσβύτερος Μιχάλης Κανιαδάκης, προσωπική επικοινωνία, 07/12/2017, τον οποίο ευχαριστούμε και από τη θέση αυτή.

6. Πρεσβύτερος Ανδρέας Μετοχιανάκης, προσωπική μαρτυρία, 12/12/2017, τον οποίο ευχαριστούμε θερμά και από τη θέση αυτή.

κατασκευάστηκε ποτέ το κωδωνοστάσιο που περιγράφεται στο συμβόλαιο ανέγερσης του ναού.

Ο αρχιτεκτονικός τύπος των ναών αυτών αφορά μονόχωρα ή δίχωρα καμαροσκέπαστα, δρομικά, οικοδομήματα, ακολουθώντας την παράδοση που είχε δημιουργηθεί στα αστικά κέντρα και την ύπαιθρο της Κρήτης κατά τη βενετική περίοδο[7], κατά βάση όμως σε μεγαλύτερη κλίμακα. Αν και η τυπολογία δεν προσδιορίζεται ρητώς στα υπό εξέταση συμβόλαια με τους σημερινούς τουλάχιστον όρους, τα συμφραζόμενα των εγγράφων φανερώνουν τον τύπο του υπό ανέγερση ναού. Για τις περιπτώσεις των δίχωρων ναών στην Τύλισο και τα Βασιλικά Ανώγεια, στα συμβόλαια γίνεται λόγος για *διμάρτυρη* εκκλησία.

Οι ναοί ήταν λιθόκτιστοι, από αργολιθοδομή και προσεγμένη, ισόδομη λιθοδομή στις γωνιακές απολήξεις, τους πεσσούς και τις καμάρες, καθώς και τα θυρώματα και περίθυρα, ενώ κατά περιπτώσεις συναντώνται κίονες ή αετώματα. Στον Άγιο Νικόλαο της Τυλίσου για παράδειγμα, η δόμηση θα γινόταν με πέτρα, κατά το συμβόλαιο, ενώ με κατεργασμένους λίθους, τα πελέκια, «*Αἱ Γωνίαι (Κολόναι), καθῶς καὶ αἱ εἰς τὸ μέσον τοῦ Ναοῦ δύο Κολῶναι, θέλουσιν εἶσθε ἶσαι τοῦ Πλάτους τοῦ Σχεδίου, Πελεκαίνιαι Πράγματι και ἐξέχουσαι τοῦ ἄλλου τοίχου κατὰ τὸ σχέδιον. Αἱ Θύραι, τὰ παράθυρα, τὸ Κωδωνοστάσιον, αἱ ἐσωτερικὲς Καμάρες, τὰ Περβάζια καὶ ὅλα ἓν γένει ὅσα θέλουσι κατασκευασθῇ ἓκ Πελεκιῶν θὰ ὦσιν Κανονικὰ καὶ λίαν Τεχνικὰ*» (Εικ.5). Όσον αφορά το πλάτος των τοιχοποιών, ενδεικτική τάξη μεγέθους παρέχεται στο συμβόλαιο για την κατασκευή της Αγίας Τριάδας στα Βασιλικά Ανώγεια: «*πλάτος τοῦ τοίχου ἓκ τῶν πλευρῶν ἓν μέτρον γαλλικὸν καὶ δέκα ἑκατοστὰ τοῦ μέτρου, πλάτος τῆς ἀνατολικῆς καὶ δυτικῆς προσόψεως ἑξήκοντα ἑκατοστά τοῦ γαλλικοῦ μέτρου, ὕψος τέσσαρα μέτρα γαλλικὰ ἓως*» το γείσο.

Για αισθητικούς και κυρίως στατικούς λόγους, μία ή περισσότερες πλευρές ενός ναού είχαν αυξημένο πλάτος στο κατώτερο τμήμα τους με κεκλιμένη τοιχοποιία, τη *σκάρπα*, όπως στους ναούς της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα στο Αρκαλοχώρι και της Αγίας Τριάδας στα Βασιλικά Ανώγεια. Στη γένεση της καμαροσκέπαστης στέγασης περιέτρεχε τους ναούς εσωτερικά και εξωτερικό γείσο, ενώ η στέγαση ενισχύονταν από λιθόκτιστα ενισχυτικά σφενδόνια. Το ιερό ήταν υπερυψωμένο από τον κυρίως ναό και ήταν απαιτούμενη η κατασκευή «*εἰς τὰς θύρας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἔξωθεν αὐτοῦ δύο βαθμίδας (σκαλοπάτια)*», όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της Αγίας Τριάδας στα Βασιλικά Ανώγεια.

Σε σχέση με τους πολυάριθμους, μικρότερων διαστάσεων, ναούς της κρητικής υπαίθρου που κατασκευάστηκαν κατά τους πρώτους αιώνες της βενετικής

7. Μαμαλούκος – Νίνος, Η αρχιτεκτονική της μονής Απανωσήφη, 153-154.

περιόδου, η ναοδομία του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα διακρίνεται γενικά από τη μεγαλύτερη ποσόστωση και κλίμακα των ανοιγμάτων. Παράλληλα υπάρχει μία διαρκής αναζήτηση μνημειακότητας που εκφράζεται ποικιλόμορφα στα ανοίγματα αυτά. Ενδεικτικά, στην Αγία Τριάδα στα Βασιλικά Ανώγεια θα κατασκευάζονταν: «*Πρῶτον δύο θύρας τὴ μίαν Νοτικὴν τὴν δ' ἑτέραν δυτικὴν πλάτος ἓν μέτρον καὶ εἴκοσι ἑκατοστὰ (πόντους) τὸ δ' ὕψος γεωμετρικῶς. Δεύτερον τέσσαρα παράθυρα δύο ἑκατέρωθεν τῶν πλευρῶν*» (Εικ.6). Στη Μεταμόρφωση του Σωτήρα στο Αρκαλοχώρι: «*Εἲς τὸ δυτικὸν καὶ τὸ ανατολικὸν τρίγωνον τῆς ἐκκλησίας θὰ ἀνοιχθῶσι ... δύο στρογγύλοι φεγγίται πελεκέννιοι καὶ τὰ ἁγιοθύριδα πελεκέννια ὡσαύτως πάντα δὲ τεχνιέντως κορνιζῶσι μὲ τὰς ἀναγκαίας κορνίζας*». Οι δύο αετωματικές απολήξεις στις βραχείες πλευρές ανατολικά και δυτικά ονομάζονταν τρίγωνα, στα οποία θα ανοίγονταν κυκλικά φωτιστικά ανοίγματα, φεγγίτες, που αποτέλεσαν ένα από τα κύρια μοτίβα φωτιστικών ανοιγμάτων στην ναοδομία του β' μισού του 19ου και αρχών 20ου αιώνα. Τα φωτιστικά ανοίγματα στην κόγχη του Ιερού Βήματος, τα *αγιοθύριδα* και οι φεγγίτες θα κατασκευάζονταν από κατεργασμένους λίθους, με προφανώς επίσης λίθινα κατεργασμένα περίθυρα, τα οποία αναφέρονταν ως κορνίζες.

Αναφορικά με τα κωδωνοστάσια, στην περίπτωση του Αγίου Νικολάου σημειώνεται ότι αυτό πρέπει να κατασκευαστεί από λαξευτούς λίθους, χωρίς περαιτέρω στοιχεία, ενώ στην Μεταμόρφωση του Σωτήρα αναγράφεται μόνο η όμοια κατασκευή της βάσης του κωδωνοστασίου. Το συμβόλαιο κατασκευής της Αγίας Τριάδας είναι λίγο πιο αναλυτικό, περιγράφοντας το συνηθισμένο για τη ναοδομία της εποχής «*Κωδωνοστάσιον ἐπὶ τῆς Νοτικῆς θύρας τῆς ἐκκλησίας μετὰ τριῶν ἐπάλξεων (φοθιᾶς)*» που έχει μακρινές αναφορές στα φλογόσχημα υστερογοτθικά μοτίβα. Γενικά κατά την περίοδο αυτή, ανθεί η κατασκευή μονόλοβων, δίλοβων ή τρίλοβων τοξωτών κωδωνοστασίων από λαξευτούς λίθους, τοποθετημένων στην απόληξη της στέγασης, συχνά πάνω από το σημείο που βρίσκεται η κύρια είσοδος στον ναό. Το συγκεκριμένο κωδωνοστάσιο που περιγράφεται στο συμβόλαιο για την κατασκευή του ναού της Αγίας Τριάδας στα Βασιλικά Ανώγεια μπορεί να συσχετιστεί με τον τύπο Β3 της τυπολογίας που έχει προτείνει ο Γιαπιτσόγλου (τρίλοβα τοξωτά ή «διάτρητου τοιχώματος» κωδωνοστάσια)[8].

Όσον αφορά τέλος τις λειτουργικές κατασκευές εντός του ναού, στην περίπτωση της Αγίας Τριάδας προβλέφθηκε να κατασκευαστεί «*ἐντός τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἐν Ντολάπι καὶ ὑποκάτωθεν αὐτοῦ ὑπόνομον (χονευτήριον) διὰ τὰ ὕδατα τοῦ ἁγίου Βαπτίσματος, καθῶς καὶ ἐντός τοῦ Ἱεροῦ Βήματος πρὸς τὸ*

8. Κ. Γιαπιτσόγλου, «Μεταβυζαντινά κωδωνοστάσια του νομού Ρεθύμνης», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* Β' 21 (2002), 248, 255-257.

ἀριστερὸν μέρος νιπτήρα, καὶ μίαν θήκην ἐπί τοῦ τοίχου διὰ τὸ θυμιατήριον».

Τα οικοδομικά υλικά, λίθοι, ασβέστης, άμμος και νερό, καθώς και μέταλλα και ξυλεία, υποχρεούνταν να τα παρέχει η ομάδα κτητόρων, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο στην Τύλισο. Αντίστοιχα, στην περίπτωση του ναού της Αγίας Τριάδας «*ἅπαν τὸ ὑλικὸν οἷον ἂσβεστος, πέτρα, σίδηρα, ξυλεία καὶ ὃτι ἂλλο χρήζει πρὸς οἰκοδομὴν, ἐπιβαρύνει τὴν κοινότητα τοῦ χωρίου Βασιλικῶν Ἀνωγείων Καινουρίου*». Από την άλλη πλευρά, η τελική κατεργασία των λίθων για το επιμελημένο τμήμα της τοιχοποιίας ήταν εργασία του αναδόχου εργολάβου, όπως αναφέρεται για τις εργασίες στον ναό του Αγίου Νικολάου.

Στην περίπτωση του ναού αυτού στην Τύλισο, έλαβε χώρα επίσης η συνήθης πρακτική της αποδόμησης ενός παλαιότερου ναού και η ανέγερση ενός μεγαλύτερου στη θέση του: «*Ὁ Ναὸς θέλη οἰκοδομηθῇ εἰς τὸν Περίβολον ἔν ᾧ κεῖται σήμερον ἡ παλαιὰ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Νικολάου*». Η πρακτική αυτή για παράδειγμα είχε λάβει χώρα και στην περίπτωση του Καθολικού της Μονής Αγίου Γεωργίου Απανωσήφη[9]. Μία ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια είναι η πρόβλεψη στο συμβόλαιο για πρόδρομη κατεδάφιση του παλαιού ναού, πριν την ανέγερση του καινούριου. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως μοναδικά φαίνεται στο Καθολικό της Μονής Χαλέπας[10], ο παλαιός ναός παρέμενε *in situ* κατά τη διάρκεια των κατασκευαστικών εργασιών, χρησιμοποιούταν ως υποστύλωμα και κατεδαφιζόταν στη συνέχεια. Ο εργολάβος στην περίπτωση του ναού στην Τύλισο επέλεξε την αποκλειστική λύση των ξύλινων υποστυλωμάτων.

Η ναοδομία της περιόδου αφορούσε μεγάλης κλίμακας έργα για τα δεδομένα των οικισμών που αποπερατώνονταν από τον συνδυασμό έμμισθης εργασίας του οικοδομικού συνεργείου και εθελοντικής προσφοράς της τοπικής κοινωνίας κάθε οικισμού. Τα οικοδομικά συνεργεία, με βάση τα υπό εξέταση συμβόλαια, αποτελούνταν από τον εργολάβο, που ήταν ο πρωτομάστορας, μαζί προφανώς με έναν μικρό αριθμό, περί τα πέντε με δέκα άτομα, από τεχνίτες - κτίστες. Στο συμβόλαιο κατασκευής του ναού στα Βασιλικά Ανώγεια γίνεται αναφορά στον ακριβή αριθμό των εργαζομένων, οι οποίοι θα έφταναν τα ένδεκα άτομα: «*νὰ ἒχη μεθ' αὐτοῦ τέσσαρας μόνον συνεργάτας εἰς τὴν οἰκοδομὴν διὰ τὸ τρέχον ἒτος, κατὰ τὰ λοιπὰ δὲ πέντε ἒτη δικαιοῦται νὰ παραλαμβάνῃ ἓως δέκα συνεργάτας (κτίστας) τοὺς ὁποίους ὑποχρεοῦται, ἡ κοινότης τοῦ χωρίου Βασιλικῶν Ανωγείων νὰ τρέφῃ δι' ἰδίων τῆς ἐξόδων*». Από την άλλη πλευρά, στο ίδιο συμβόλαιο είναι έκδηλη η έκφραση της συλλογικότητας που χαρακτήριζε τις κρητικές κοινωνίες στα διάφορα κατασκευαστικά έργα. Το οικοδομικό συνεργείο

9. Μαμαλούκος – Νίνος, Η αρχιτεκτονική της μονής Αγίου Γεωργίου Απανωσήφη, 152.

10. Α. Φραϊδακη, «Μονή Μεταμορφώσεως Χριστού στη Χαλέπα Μυλοποτάμου: το κτηριακό συγκρότημα και οι κατασκευαστικές φάσεις του», στο: *Πεπραγμένα του Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 1-8 Οκτωβρίου 2006)*, Χανιά 2011, 192.

υποχρεώνεται να δουλέψει αμισθί τις Κυριακές στην εξόρυξη των λίθων για την οικοδομή μαζί με τους υπόλοιπους κατοίκους. Πιθανώς, όπως και ο εργολάβος, οι εργαζόμενοι του συνεργείου κατάγονται από το ίδιο χωριό και συνεισφέρουν το μερίδιό τους στην εθελοντική κοινοτική εργασία: «*ὑποχρεοῦται ὁ ἐργολάβος Νικόλαος Νικολακάκης μετὰ τῶν ὑπ' αὐτοῦ τεχνιτῶν, νὰ συνεργάζεται ἀμισθὶ μετὰ τῆς κοινότητος κατὰ τὴν Κυριακὴν τῶν ἐργασίμων μηνῶν πρὸς ἐξώρυξιν πετρῶν (Πελέκια) διὰ τὴν οἰκοδόμησιν τῆς ἐκκλησίας*».

Η διάρκεια των εργασιών ποίκιλε, κρατούσε με βάση τις αναφορές τρία με έξι χρόνια. Τα τρία συμβόλαια που εξετάστηκαν συνετάχθησαν κατά τους μήνες της άνοιξης, με σκοπό προφανώς την εκμετάλλευση των επόμενων μηνών για τις εργασίες ανοικοδόμησης. Σύμφωνα με το συμβόλαιο για την ανέγερση του ναού στην Τύλισο, οι εργασίες θα διακόπτονταν κατά τους χειμερινούς μήνες και θα συνεχίζονταν την άνοιξη. Για την κατασκευή του ναού στα Βασιλικά Ανώγεια, αναφέρεται ότι το συνεργείο θα εργάζεται μόνο εξήντα μέρες τον χρόνο, κάθε Μάρτιο και Σεπτέμβριο. Οι εργασίες στον Άγιο Νικόλαο Τυλίσου προβλεπόταν να διαρκέσουν περί τα δύο με τρία χρόνια· τον πρώτο χρόνο θα λάβαινε χώρα η αποδόμηση του παλαιού ναού και η θεμελίωση του καινούριου, ενώ τον δεύτερο θα κτιζόταν η ανωδομή και είναι εύλογο να υποθέσουμε, χωρίς να αναφέρεται ρητά στο συμβόλαιο, ότι στο τρίτο έτος θα κατασκευαζόταν η στέγαση: «*Ἡ οἰκοδομὴ θέλει ἀρχίση ἀμέσως καὶ θέλει ἐξακολουθῇ διαρκῶς μέχρι τοῦ προσεχοῦς χειμώνος ἐνεστῶτος ἔτους ὅτε ὀφείλη ὁ ἐργολάβος νὰ ἔχῃ ὑψωμένην ἅπασαν τὴν οἰκοδομὴν τοῦ Ναοῦ ἕναν Πῆχυν. Ἀρχομένου δὲ τοῦ χειμῶνος νὰ διακόψῃ τὴν οἰκοδομὴν μέχρι τῆς προσεχοῦς ἀνοίξεως τοῦ ἔτους 1884 ὅτε νὰ ἐπαναλάβῃ ταύτην καὶ αὖθις μέχρι τοῦ χειμῶνος τοῦ αὐτοῦ ἔτους ὅτε ὀφείλῃ νὰ ἔχῃ τὴν ἐν λόγῳ οἰκοδομὴν ὑψωμένην μέχρι τοῦ σημείου τοῦ νὰ γυρίσουν οἱ θόλοι τοῦ Ναοῦ*». Με έναν πρόχειρο υπολογισμό, θα απαιτούνταν περί τους 14-22 μήνες εργασίας. Στον μεγαλύτερο (κατά τρία μέτρα στο μήκος) ναό στα Βασιλικά Ανώγεια οι εργασίες αναγράφηκε ότι θα διαρκούσαν έξι χρόνια: «*παραδώσῃ αὐτὴν εἰς ἕξ ἔτη ἀπὸ σήμερον εἰς τὴν κοινότητα τοῦ χωρίου Βασιλικῶν Ανωγείων Καινουρίου*», με προβλεπόμενους ωστόσο δύο μόνο μήνες εργασίας ανά έτος, δηλαδή συνολικά 11-12 μήνες εργασίας, ένας αριθμός μάλλον χαμηλός για τις ανάγκες του κτηρίου.

Με βάση τα υπό μελέτη συμβόλαια, δεν είναι εύκολο να καθοριστεί επακριβώς η αξία των οικοδομικών εργασιών. Οι αμοιβές που αναφέρονται έχουν διακύμανση και δεν αποτελούν επαρκές δείγμα, μπορούν ωστόσο να φανερώσουν μία τάξη μεγέθους. Το κόστος των εργασιών συμπλήρωσης στον ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα το 1883 θα κόστιζε 7.500 γρόσια. Η εξ ολοκλήρου κατασκευή του, μεγαλύτερων διαστάσεων, ναού του Αγίου Νικολάου το 1886 θα κόστιζε 63.000 γρόσια, ενώ περιέργως μόνο 25.000 γρόσια θα κόστιζε η κατασκευή του αντίστοιχα ευμεγέθους ναού της Αγίας Τριάδας, με βάση το συμ-

βόλαιο του 1888. Για ένα μέτρο σύγκρισης του κόστους της ναοδομίας, σύμφωνα με τον Σταυράκη, η ετήσια πίστωση το 1887 στην Κρήτη για τη μισθοδοσία του τότε Μητροπολίτη και των Επισκόπων έφτανε τα 264.000 γρόσια[11].

Μέσα στα συμβόλαια είναι διαθέσιμες προσωπογραφικές πληροφορίες για τους αναδόχους εργολάβους των εργασιών. Στον ναό του Αγίου Νικολάου στην Τύλισο, *εργολάβος και τεχνίτης* θα ήταν ο Ιωάννης Σπανακάκης, κάτοικος Ηρακλείου. Στον ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα στο Αρκαλοχώρι ανάδοχος ήταν ο Σπυρίδων Χωργιατάκης, *κτίστης*, κάτοικος Ηρακλείου. Στον ναό των Βασιλικών Ανωγείων, εργολάβος θα ήταν ο *τέκτων* (μάστορας) Νικόλαος Νικολακάκης, από το ίδιο χωριό. Να σημειωθεί ότι ο ίδιος πιθανότατα Ιωάννης Σπανακάκης αναφέρεται ως «*τέκτων κάτοικος τοῦ χωρίου Ἀπεσοκάρι τῆς ἐπαρχίας Καινουρίου*», στο συμβόλαιο 2124 της 18/10/1889 του συμβολαιογράφου Μοιρών Μιχαήλ Δουβάκη για την επισκευή του μουσουλμανικού τεμένους στις Μοίρες.

Οι συμβαλλόμενοι που εμφανίζονται ως κτήτορες στα συμβόλαια προέρχονταν από τους κατοίκους του εκάστοτε οικισμού που θα ανεγείρονταν ναός. Οι περιπτώσεις που εξετάσθηκαν αφορούν ολιγομελείς ή πολυπληθέστερες ομάδες ατόμων, αποτελούμενες από συμμετέχοντες στα κοινά και γενικώς ενεργά μέλη των τοπικών κοινωνιών. Η κοινωνική τους θέση πιθανότατα αντιστοιχούσε και στην οικονομική τους επιφάνεια, εντασσόμενη στην τότε αναδυόμενη οικονομική δύναμη του ελληνορθόδοξου πληθυσμού της Κρήτης. Η ανοικοδόμηση των ναών επιτυγχάνονταν κυρίως με τη συλλογική συμμετοχή της τοπικής κοινωνίας. Στην περίπτωση της ανοικοδόμησης του Αγίου Νικολάου, οι συμβαλλόμενοι αποτελούνταν από ομάδα εννέα ατόμων, μεταξύ των οποίων ήταν Δημογέροντες και Πρόκριτοι του οικισμού, καθώς ο Επίτροπος του ναού, που αντιπροσώπευαν την τοπική κοινωνία της Τυλίσου. Στην περίπτωση της Αγίας Τριάδας στα Βασιλικά Ανώγεια, θέσει κτήτορα ήταν τα μέλη της κοινότητας του οικισμού.

Η εκτενής ναοδομία κατά το δεύτερο μισό του 19ου και τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα σχετίζεται άμεσα με την οικονομική και κοινωνική άνοδο του ελληνορθόδοξου πληθυσμού στην Κρήτη, που οδήγησε στην αυτονομία αρχικά του νησιού το 1898 και στην οριστική Ένωση με το Ελληνικό κράτος το 1913· εντούτοις, δεν έχει μέχρι σήμερα ερευνηθεί εκτενώς και αποτελεί ένα πολλά υποσχόμενο μελλοντικό πεδίο μελέτης. Η ανάγνωση και μελέτη των αρχειακών πηγών που σχετίζονται με κατασκευαστικές εργασίες μας αποκαλύπτουν την πρόσληψη και οργάνωση των εργασιών με τη ματιά των ανθρώπων εκείνης της

11. Ν. Σταυράκης, *Στατιστική του πληθυσμού της Κρήτης μετά διαφόρων γεωγραφικών, ιστορικών, αρχαιολογικών, εκκλησιαστικών κτλ. ειδήσεων περί της Νήσου*, Αθήνα 1890, 182.

εποχής. Σήμερα η γνώση αυτή μπορεί να μας βοηθήσει, πέρα από τη μελέτη της ίδιας της ιστορίας των μνημείων, στις προσεγγίσεις των μελλοντικών εργασιών συντήρησης και αποκατάστασης των συγκεκριμένων ή αντίστοιχων οικοδομημάτων, ώστε να διατηρηθεί όσο το δυνατόν περισσότερο η αυθεντικότητά τους.



Εικ. 1. Η θέση των τριών εξεταζομένων ναών στην ενδοχώρα της περιφερειακής ενότητας Ηρακλείου Κρήτης (*Google Earth*).



Εικ. 2 Τύλισος. Ναός Αγίου Νικολάου. Άποψη από τα βορειοδυτικά (Ε. Χαριτόπουλος, 6 Δεκεμβρίου 2017).



Εικ. 3 Αρκαλοχώρι. Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Άποψη από τα νοτιοανατολικά (Ε. Χαριτόπουλος, 7 Δεκεμβρίου 2017).



Εικ. 4 Βασιλικά Ανώγεια. Ναός Αγίας Τριάδος. Άποψη από τα νοτιοδυτικά (Ε. Ελιώτη, 12 Δεκεμβρίου 2017).



Εικ. 5 Τύλισος. Ναός Αγίου Νικολάου. Άποψη του εσωτερικού (Ε. Ελιώτη, 6 Δεκεμβρίου 2017).



Εικ. 6 Βασιλικά Ανώγεια. Ναός Αγίας Τριάδος. Άποψη του νότιου τοίχου (Ε. Χαριτόπουλος, 12 Δεκεμβρίου 2017).

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ιωάννης Βιταλιώτης

ΚΕΙΜΗΛΙΟ ΕΝΟΣ ΧΑΜΕΝΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΤΗΣ ΤΡΑΠΕΖΟΥΝΤΑΣ: ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΣΤΟ *ΕΞΩΤΕΙΧΟΝ* (1820).

Στη μνήμη του ανώνυμου «διασώστη» της εικόνας
του αγίου Γεωργίου από τα Εξώτειχα της Τραπεζούντας

Στον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού συντηρήθηκε το 2014 η εφέστιος λατρευτική εικόνα του επώνυμου αγίου, αφού της αφαιρέθηκε μεταγενέστερη τσίγκινη επένδυση[1] (Εικ. 1-2). Η εικόνα, ύψους σχεδόν 1 μέτρου και πλάτους 70 εκ., βρίσκεται ενσωματωμένη από τη δεκαετία του 1970 σε μαρμάρινο προσκυνητάρι. Στο κάτω αριστερό μέρος της αποκαλύφθηκε η εξής μικρογράμματη επιγραφή:

> † ἰστορήθη ἡ παρούσα ἰκώνα τοῦ ἁγίου μεγαλομαρτυρος γεωργίου | δια δαπάνης και εξόδου τῶν ευλογιμένων και ορθοδοξων χρηστιανῶν τῶν | βοηθοῦντων ἐν τῆ ἁγία ἰκώνα ταῦτη και αφυερώθη εἴς τον ναόν τοῦ ἁγιου Ἰωάννου τοῦ Προ | δρόμου εἰς το ἐξότηχον | 1820 (Εικ. 3, 8).

Κύριο θέμα της εικόνας, το οποίο καταλαμβάνει πάνω από τα 8/10 της επιφάνειάς της, είναι ο άγιος Γεώργιος έφιππος δρακοντοκτόνος (επιγραφή: Ὁ ἉΓΙΟς ΜΕΓΑΛΟ | ΜΑΡΤυς ΓΕΩΡΓΙΟς) (Εικ. 2, 4). Φορεί ρωμαϊκή στρατιωτική εξάρτυση και ανεμίζοντα κόκκινο μανδύα. Ευδιάκριτες είναι στον φωτοστέφανο οι οπές από παλαιότερη αργυρή επένδυση. Πίσω από τον άγιο ιππεύει ο απελευθερωμένος νεαρός δούλος από τη Μυτιλήνη. Το άλογο απεικονίζεται προοπτικά κατά τα τρία τέταρτα, χωρίς να στρέφει την κεφαλή του. Δύο μικροί άγγελοι

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον πολύ αγαπητό πρωτοπρεσβύτερο π. Γρηγόριο Μπατιστάτο, αξίως ιερατεύοντα στον Αγιο Γεώργιο Κορυδαλλού, για την πρόθυμη άδειά του να φωτογραφίσω και να δημοσιεύσω την εφέστιο εικόνα του ναού.

1. Η εικόνα συντηρήθηκε από τον κ. Ιωάννη Βρούβα, με μέριμνα του προϊσταμένου του Ι. Ναού Αγίου Γεωργίου π. Γρηγορίου Μπατιστάτου και του εκκλησιαστικού συμβουλίου.

ξεπροβάλλουν από νέφη βαστώντας πάνω από τον άγιο στεφάνι από φύλλα και λευκά και κυανά άνθη· το ειλητάριο που κρατεί ο άγγελος στα αριστερά φέρει δυσδιάκριτη μικρογραφημένη και μικρογράμματη επιγραφή: [χ]αιρε αγιε μεγαλο | μαρτυς γεώργιε (Εικ. 4). Επάνω αριστερά ο Χριστός με την ουράνια σφαίρα κάθεται επί νεφών και ευλογεί τον μάρτυρα. Δεξιά ιστορείται η περιτειχισμένη πόλη με τον πύργο, όπου στέκουν ο βασιλιάς, η βασίλισσα, μία αρχόντισσα και ένας αξιωματικός· μπροστά στην είσοδο αναμένει η πριγκηποπούλα. Το επεισόδιο της συναξιαρακής παράδοσης διαδραματίζεται μέσα σε πλούσιο φυσικό τοπίο (Εικ. 5).

Στο κάτω μέρος της εικόνας παρατάσσονται σε διάχωρα, μικρογραφημένες, οι εξής έξι βιογραφικές σκηνές: Ο άγιος ενώπιον του ηγεμόνος, ο άγιος ανασταίνει στη φυλακή το βόδι του Γλυκέριου, το μαρτύριο του τροχού, το μαρτύριο του λάκκου με τον ασβέστη, το μαρτύριο της λίθινης πλάκας και το μαρτύριο του πυρακτωμένου σιδερένιου υποδήματος (Εικ. 6-8).

Η εικόνα του αγίου Γεωργίου ανήκει σε μία πολυάριθμη κατηγορία όψιμων βιογραφικών εικόνων αγίων, όπου τα συναξαριακά επεισόδια παρατάσσονται στο κάτω μέρος του έργου, συχνά σε σχήμα «πει» , είτε σε ορθογώνια διάχωρα είτε σε μπαρόκ μετάλλια[2]. Αυτή καθεαυτή η απεικόνιση του έφιππου αγίου είναι κοινότυπη και προκύπτει από συμφυρμό δύο παραστάσεων, συγκεκριμένα της δρακοντοκτονίας και της διάσωσης του νεαρού υπηρέτη από τη Μυτιλήνη. Η σύγκραση σκηνών είναι κοινός τόπος στη χριστιανική εικονογραφία και, σε ό,τι αφορά στον άγιο Γεώργιο, αυτή επισυμβαίνει κατά τον 15ο αιώνα[3]. Η λοξή τοποθέτηση του ανασηκωμένου στα πίσω πόδια ζώου, ως απόπειρα τρισδιάστατης απόδοσης, ανάγεται στην όψιμη, μανιερίζουσα φάση της Κρητικής σχολής[4]. Η συγκεκριμένη εικονογραφία διοχετεύεται σε όχι ευκαταφρόνητο αριθμό

---

2. Βλ. την εικόνα με τους έφιππους αγίους Δημήτριο και Μηνά (1844), σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο της Βάρνας, έργο Νικολάου Σωτηριάδη (*Εικόνες από τις θρακικές ακτές του Ευξείνου Πόντου στη Βουλγαρία* [επιστ. επιμ. Α. Τούρτα], Αθήνα 2012, αρ. 50 [Ευ. Δρακοπούλου], εξής: *Εικόνες από θρακικές ακτές Ευξείνου*). Οι δώδεκα βιογραφικές σκηνές παρατάσσονται σε δύο σειρές.

3. M. Vassilaki, An Icon of St George on Herseback Klilling the Dragon by the Painter Angelos: A New Acquisition in the Benaki Museum, στο: Της Ιδίας, *The painter Angelos and icon-painting in Venetian Crete*, Farnham 2009, 157-162, εικ. 8.6-8.8· Της Ιδίας, A Cretan Icon of St George, στο: Της Ιδίας, *The painter Angelos*, ό.π., 141, σημ. 19. Γενικότερα για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία του αγίου Γεωργίου Δρακοντοκτόνου, βλ. Μ. Βασιλάκη, *Οι εικόνες αρχοντικού Τοσίτσα. Η συλλογή του Ευαγγέλου Αβέρωφ*, Αθήνα 2012, 242-244, εξής: Βασιλάκη, *Εικόνες αρχοντικού Τοσίτσα*.

4. Πρόκειται για αντιγραφή ιταλικού προτύπου του όψιμου 15ου αιώνα (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 133, εξής: Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*). Ἄλλοτε, όπως στην εικόνα του Θεοδώρου Πουλάκη στη μονή Παλαιοκαστρίτσας, το άλογο στρέφει την κεφαλή προς τα πίσω (Βοκοτόπουλος, ό.π., αρ. 91).

χαρακτικών (όψιμος 18ος - πρώιμος 19ος αι.), στα οποία θα πρέπει να αναζητηθεί η πηγή έμπνευσης του ανώνυμου αγιογράφου[5]· ενδεικτικό είναι ότι ακόμα και η αρμαθιά με τα κλειδιά που τείνει ο βασιλιάς απαντά πανομοιότυπη στις χάρτινες εικόνες (Εικ. 9).

Περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα παραπληρωματικά στοιχεία του κυρίου θέματος της εικόνας. Η εναπόθεση του μαρτυρικού στεφάνου από δύο αγγέλους δεν είναι συνήθης: Τον 18ο και τον πρώιμο 19ου αιώνα, κατά κανόνα, απαντά ένας μόνο άγγελος και ενίοτε προστίθεται ως πάρισος ο Χριστός[6]. Το μοτίβο των δύο αγγέλων, το οποίο απαντά και σε ρώσικες εικόνες, ίσως εμπνέεται από τη Στέψη της Θεοτόκου[7]. Ομοίως δάνειο, συγκεκριμένα από την ανθρωπομορφική Αγία Τριάδα (διαδεδομένη στην ορθόδοξη εκκλησιαστική ζωγραφική από τον 17ο αιώνα) αποτελεί ο Χριστός με την ουράνια σφαίρα, με τη χαρακτηριστική συστροφή του σώματος[8].

Ρεαλιστικές λεπτομέρειες συνιστούν ο αναβολέας του νεαρού δούλου-αναβάτη και το αίμα που αναπηδά κρουνηδόν από την πληγή του δράκοντα (Εικ. 5). Εικονολογικές προεκτάσεις ενέχουν τα πράσινα λάμματα πάνω στη στολή του αγίου: στη μουσουλμανική παράδοση, η οποία σέβεται αυτόν τον χριστιανό μάρτυρα, ο άγιος Γεώργιος ονομάζεται συχνά Al Khidr. Η λέξη, δηλωτική αν-

---

5. Ν. Παπαστράτου, *Χάρτινες εἰκόνες. Ὀρθόδοξα θρησκευτικὰ χαρακτικὰ 1665–1899*, τ. Ι, Αθήνα 1986, εικ. 210, 213-217, 224· μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται δύο χάρτινες εικόνες του αγίου του έτους 1809, έργα Σεβαστιανού Σμυρναίου και Παρθενίου Ζακυνθίου, καθώς και τρεις που παραγγέλθηκαν για δύο ναούς της μεταβυζαντινής ελληνικής διασποράς, τον Άγιο Γεώργιο Βενετίας (1767) και την *καπέλα* του Αγίου Γεωργίου στη Βιέννη (1804, 1853).

6. Δύο αγγέλους να στέφουν τον άγιο Γεώργιο συναντούμε στη δεσποτική εικόνα του πατριαρχικού ναού στο Φανάρι, έργο Κωνσταντίνου Αδριανουπολίτη (1746) (*Ο πατριαρχικός ναός του Αγίου Γεωργίου. Η ιστορία, η αρχιτεκτονική και οι εικόνες του* [επιστ. επιμ. Ευ. Χεκίμογλου], Θεσσαλονίκη 2013, 228-231 [Μ. Καζαμία-Τσέρνου]), καθώς και σε εικόνα του 1833 στα Άγναντα Άρτας, έργο Γεωργίου και Νικολάου Πλακίδα από το Φορτώσι (Β. Ν. Παπαδοπούλου– Α. Λ. Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα 2008, 341). Αντίθετα, σε όλες τις χάρτινες εικόνες του αγίου Γεωργίου (ό.π., σημ. 5) απαντά μόνο ένας άγγελος. Βλ. επίσης τη στέψη των αγίων Θεοδώρων από άγγελο σε εικόνα του Νικολάου Καλλέργη του έτους 1700 (Κ. Σκαμπαβίας– Ν. Χατζηδάκη, *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2007, αρ. 216).

7. Ζ. Μυλωνά, «Η Στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε εικόνες του 17ου και 18ου αιώνα στη Ζάκυνθο», *ΔΧΑΕ* 22 (2001), 247-260.

8. Κ. Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες της μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Αθήνα 2008, 85-86· Α. Κατσελάκη - Μ. Νάνου, *Ανθίβολα από τους Χιονάδες. Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη*, Αθήνα 2009, αρ. 22, σ. 286 κ.ε. Η ουράνια σφαίρα αποτελεί ιδίωμα εικόνων του Χριστού τον 18ο και 19ο αιώνα (Κατσελάκη - Νάνου, ό.π., αρ. 4, όπου πολλά παραδείγματα).

δρός σοφού και αγίου, ερμηνεύεται παράλληλα και ως «ο Πράσινος», χαρακτηρισμός που συνάδει τόσο με την χρονική περίοδο της εορτής του, όσο και με την ετυμολογία του ονόματός του[9].

Ιδιαίτερα γραφική είναι η φυσική και αρχιτεκτονική πλαισίωση της δρακοντοκτονίας: η ιταλίζουσα πόλη με τις δίρριχτες στέγες και το τρουλλαίο οικοδόμημα με τον κυκλικό πυργίσκο, καθώς και το διάσπαρτο με δέντρα και υδάτινες επιφάνειες ειδυλλιακό φυσικό τοπίο, είναι στοιχεία γνωστά και από «κρητοεπτανησιακές» εικόνες[10]. Τούτο, σε συνδυασμό με την αφθονία παρόμοιων γραφικών παραπληρωματικών στοιχείων σε χαρακτικά, εξηγεί και την κατά κόρον διάδοσή τους στις φορητές εικόνες του τουρκοκρατούμενου χώρου μετά τα μέσα του 18[ου] αιώνα.

Οι έξι μικρογραφικές παραστάσεις που παρατάσσονται στην κάτω ζώνη (Εικ. 6-8) δεν διεκδικούν, επίσης, κάποια πρωτοτυπία: ανάγονται στον καθιερωμένο ήδη από τη μέση βυζαντινή περίοδο σχετικό κύκλο, ο οποίος βέβαια παραλλάσσει τόσο ως προς τον αριθμό των σκηνών, όσο και ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία[11]. Τα επεισόδια της εικόνας του Κορυδαλλού μάς είναι γνωστά, αν και δεν απαντούν όλα με την ίδια συχνότητα, ούτε με τη συγκεκριμένη σειρά[12]. Έχει παρατηρηθεί, άλλωστε, ότι η επιλεκτική παράθεση των σκηνών στις βιογραφικές εικόνες του αγίου Γεωργίου είναι συχνότερη στην ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο[13]. Εντούτοις, ασυνήθης εδώ είναι η απουσία της τελικής σκηνής του μαρτυρίου, δηλαδή της αποτομής της κεφαλής του αγίου.

Η εικονογραφία των παραπάνω παραστάσεων είναι μάλλον στερεότυπη και επαναλαμβανόμενη, ακόμα και σε ό,τι αφορά σε ορισμένες «πινελιές» ρεαλισμού, όπως είναι τα κάγκελα της φυλακής. Ασυνήθιστη λεπτομέρεια στην εικόνα του Κορυδαλλού είναι ο ηλικιωμένος ηγεμόνας που επιβλέπει το μαρτύριο

---

9. H. S. Haddad, «"Georgic" Cults and Saints of the Levant», *Numen* 16.1 (Apr. 1969), 21-39.

10. Βλ. ενδεικτικά το βάθος σε εικόνα θωρακίου τέμπλου με θέμα το Όνειρο του Ιακώβ (αρχές 18[ου] αι.) στο: Σκαμπαβίας–Χατζηδάκη, Μουσείο Κανελλοπούλου, αρ. 217.

11. T. Mark-Weiner, *Narrative cycles of the life of St George in Byzantine art*, Ann Arbor, MI, 1977, 115-119 (άγιος ενώπιον ηγεμόνος), 212-219 (ανάσταση βοδιού Γλυκερίου), 143-157 (τροχός), 158-164 (ασβέστης), 126-135 (λίθινη πλάκα), 165-173 (πυρακτωμένο υπόδημα).

12. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι στη βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου από τη Συλλογή Αβέρωφ-Τοσίτσα του έτους 1843 (Βασιλάκη, *Εικόνες αρχοντικού Τοσίτσα*, αρ. 48) απεικονίζονται οκτώ επεισόδια (με την εικόνα του Κορυδαλλού κοινές είναι οι σκηνές του ασβέστη, του Γλυκερίου και της λίθινης πλάκας). Ενίοτε συναντούμε έναν πληρέστερο βιογραφικό κύκλο, όπως στην προαναφερθείσα εικόνα του Κωνσταντίνου Αδριανουπολίτη (1746, ό. π., σημ. 6) και σε εικόνα του έτους 1838, έργο Δημητρίου Καντσώφ (Димитар Канчов) (Μουσείο Κρύπτης Αλεξάνδρου Νέφσκυ, Σόφια), όπου έχουμε δώδεκα σκηνές· δεκατέσσερεις είναι οι σκηνές σε ομόθεμη εικόνα του Χατζηλαμπρινού Σμυρναίου (1824) στην Ευαγγελίστρια Τήνου (Ι. Π. Γκερέκος, *Εικόνες της Τήνου*, Τήνος 2008, 90)·

13. Βασιλάκη, *Εικόνες αρχοντικού Τοσίτσα*, 243.

του ασβέστη και ο οποίος κάθεται έξω από τη σκηνή του (τέντα) (Εικ. 6). Η ομοιότητά του με οθωμανό πασά αντανακλά το κοινωνικο-πολιτισμικό περιβάλλον, στο οποίο φιλοτεχνήθηκε το έργο.

Η εικόνα του Κορυδαλλού, από αισθητική άποψη, χαρακτηρίζεται από μείγμα ενός αφελούς, λαϊκότροπου και δυτικότροπου νατουραλισμού και στοιχείων της μεταβυζαντινής παράδοσης. Το πλούσιο φυσικό και αρχιτεκτονικό τοπίο, το αποδοσμένο με ενάργεια άλογο, ο μάλλον νατουραλιστικός σκιοφωτισμός, η επιτηδευμένα τρομακτική απεικόνιση του δράκοντα, το στεφάνι από φύλλα και άνθη που κρατούν οι δύο άγγελοι, η πλούσια χρωματική παλέτα και οι ζωηρές χρωματικές αντιθέσεις, όλα αυτά τα παραπάνω στοιχεία επιβεβαιώνουν τη διαπίστωση. Στο βασικό θέμα της σύνθεσης είναι σαφής η αντίθεση μεταξύ της μάλλον επίπεδης μορφής του αγίου αφ' ενός, με τη χρυσή φορεσιά και την τυπικά, άκρως σχηματικά, αποδοσμένη φυσιογνωμία, και της φυσιοκρατικής πλαστικότητας αφ' ετέρου, που διέπει την απεικόνιση του αλόγου (Εικ. 4-5). Το αντιθετικό αποτέλεσμα αναδεικνύει, ηθελημένα ή αθέλητα, την ιερότητα του τιμώμενου προσώπου: Η μορφή του χρυσοφορεμένου μεγαλομάρτυρα αποσπάται από το πληθωρικό και νατουραλίζον σύνολο, προσεγγίζει τη διαχρονική βυζαντινή παράδοση και καθίσταται *per se* λατρευτική εικόνα.

Τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα του έργου το εντάσσουν στο αισθητικό κλίμα του ανατολίτικου ροκοκό, το οποίο, με αρκετές υφολογικές και ποιοτικές παραλλαγές, θα κυριαρχήσει στην ορθόδοξη εκκλησιαστική ζωγραφική των Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας από την τέταρτη δεκαετία του 18ου μέχρι και τον όψιμο 19 αιώνα[14]. Πιο συγκεκριμένα, το κειμήλιο του Κορυδαλλού εκφράζει την καταληκτική φάση του συγκεκριμένου στυλ, όπου εμφατικά προβάλλεται ο δυτικής προέλευσης, περισσότερο ή λιγότερο λαϊκότροπος, νατουραλισμός.

Ερχόμενοι στον εντοπισμό του γεωγραφικού χώρου παραγωγής της εικόνας, θεωρούμε βέβαιο ότι η τυποποιημένη μορφή του αγίου παραπέμπει σε μικρασιατικό εργαστήρι. Χαρακτηριστικοί, μεταξύ άλλων, είναι οι αμυγδαλόσχημοι οφθαλμοί (Εικ. 4), σύνηθες αισθητικό γνώρισμα εικόνων της Μικράς Ασίας της περιόδου γύρω στο 1800 και ίσως επιρροή από εικόνες εργαστηρίων της κεντρικής Ρωσίας του ύστερου 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα[15]. Γενικό-

14. Για το τουρκομπαρόκ βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἅλωση (1450-1830), μὲ εἰσαγωγὴ στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς*, τ. 1. *Ἀβέρκιος - Ἰωσήφ*, Ἀθήνα 1987, 99-113· Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική*, Αθήνα 1996· Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών*, Θεσσαλονίκη 2010, 40-41, 264-267. Για το τουρκομπαρόκ στις εικόνες της Μικράς Ασίας, βλ. Ι. Ηλιάδης – Χ. Χοτζάκογλου (επιστ. επιμ.), *90 χρόνια μνήμη Μικρασίας. Κειμήλια, έγγραφα και έργα τέχνης των προσφύγων από τη Μικρά Ασία στην Κύπρο*, Λευκωσία 2012, 33 (Ι. Ηλιάδης), εξής: Ηλιάδης - Χοτζάκογλου, *Μνήμη Μικρασίας*.

15. Βλ. ενδεικτικά εικόνα αποστόλου (τέλη 18ου αι.) στο: https://www.anticstore.art/61343P

τερα, η αισθητική του έργου, η οποία συνδυάζει τον αφελή νατουραλισμό με την άκρως απλουστευτική πρόσληψη της βυζαντινής εικαστικής αντίληψης, είναι κοινός τόπος σε μικρασιατικά αγιογραφικά εργαστήρια. Μία πρόχειρη σύγκριση με άλλα γνωστής προέλευσης έργα της όψιμης φάσης του «τουρκομπαρόκ» επιβεβαιώνει το παραπάνω[16], πέραν φυσικά της αφιερωτικής επιγραφής. Κύριο γνώρισμα των εικόνων αυτών είναι ο έντονα λαϊκότροπος χαρακτήρας τους, καθώς απουσιάζουν από τη Μικρά Ασία του 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα αγιογράφοι του διαμετρήματος του αγιορείτικου εργαστηρίου των «Καρπενησιωτών», με τα λόγιου ύφους, *εὐγενῆ* (κατά την ορολογία της εποχής) εργόχειρά τους[17]. Ας προστεθεί ότι, αν και θρακιώτικες και μικρασιάτικες εικόνες της περιόδου 1790-1830 μοιράζονται αρκετά κοινά μορφολογικά γνωρίσματα, σε αυτές που παράγονται στον μείζονα θρακικό χώρο (από όπου και η καταγωγή των επιγόνων του καρπενησιώτη αγιογράφου Νικηφόρου) υφίσταται σαφέστερη προσέγγιση του λόγιου ευρωπαϊκού ύφους[18].

(ημ.. προσπ. 20-9-2018) και εικόνα της Θεοτόκου «Χαρά των Θλιβομένων» από το Palekh (περ. 1800), στο: O. Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia* (μτφρ.-επιστ. επιμ. R. Milner-Gulland), London 2002, 339, εικ. 180.

16. Βλ. το άγιο Μανδήλιο (1781) και βιογραφική εικόνα του αγίου Χαραλάμπους (1806, Ζωοδόχος Πηγή Ν. Ιωνίας), εικόνα αγίου Αντωνίου (Άγιος Ευσταθιος Ν. Ιωνίας) και εικόνα αγίου Αθανασίου (Άγιος Γεώργιος Ν. Ιωνίας), αμφότερες του έτους 1835 (*Εκκλησιαστικά κειμήλια της καθ' ημάς Ανατολής στους ναούς της Νέας Ιωνίας Αττικής*, Αθήνα 2009, 57, 114, 121, 110 αντίστοιχα, εξής: *Εκκλησιαστικά κειμήλια Νέας Ιωνίας*. Αναλογίες με την εικόνα του Κορυδαλλού συναντούμε, επίσης, σε μικρασιατικές εικόνες του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (περ. 1800 ή λίγο αργότερα)· βλ. δύο τέτοιες σύνθετες εικόνες, η μία με την Κυριακή του Παραλύτου και άλλες αγιογραφικές σκηνές και η άλλη με την Ανάσταση, τη Θεοτόκο Οδηγήτρια και τον Ιωάννη τον Θεολόγο (*Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα [1986-1996]*, Αθήνα 1997, αρ. 51-52 [Κ.-Φ. Καλαφάτη]), καθώς και λίγο μεταγενέστερη (1833) εικόνα με το Ρόδο το Αμάραντον και τον Ακάθιστο (*Εἰδικὴ Ἔκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*, Αθήνα 1982, αρ. 29). Παρόμοιας αισθητικής μικρασιατικές εικόνες θησαυρίζονται στην Κύπρο, όπως αυτές της Παναγίας Ελεούσας στο Κιβισίλι Λάρνακας (1795), έργα Θεοφάνους Καισαρέως (Ηλιάδης–Χοτζάκογλου, *Μνήμη Μικρασίας*, 33), ένα τρίπτυχο από τη Μερσίνα με τη Ζωοδόχο Πηγή (Ηλιάδης – Χοτζάκογλου, *Μνήμη Μικρασίας*, ό. π., 110) και μία βιογραφική εικόνα του αγίου Ευσταθίου του έτους 1826 (ό. π., 36, εικ. 38). Για εικόνες ποντιακής προέλευσης της ίδιας εποχής, βλ. κατωτέρω και σημ. 30.

17. Ν. Μ. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος, Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)* (αδημ. διδ. Διατριβή, Α.Π.Θ.), Θεσσαλονίκη 2009· Του Ιδίου, Το κελλί των Αγίων Πάντων στις Καρυές του Άθω, έδρα των Καρπενησιωτών ζωγράφων, *ΔΧΑΕ* 32 (2011), 139-154· Του Ιδίου, Η αγιορείτικη ζωγραφική τον 19° αιώνα, *Πεμπτουσία*, 3 Αυγούστου 2014 (https://www.pemptousia.gr/2014/08/i-agioritiki-zografiki-ton-19o-eona/, ημ. προσπ. 23/8/18).

18. Βλ. ενδεικτικά εικόνα του αγίου Νικολάου από τη Βάρνα (1839), έργο του Δημητρίου από τη Σωζόπολη, στο: *Εικόνες από θρακικές ακτές Ευξείνου*, αρ. 48 (Ευ. Δρακοπούλου). Ανάλογης τεχνοτροπίας εικόνες θρακικών (ίσως και μικρασιατικών) εργαστηρίων του πρώιμου 19ου

Ο ναός του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου *εἰς τὸ Ἐξώτειχον*, για τον οποίο προοριζόταν η εικόνα του αγίου Γεωργίου, ταυτίζεται με τον ομώνυμο ναό στην Κάτω Πόλη της Τραπεζούντας, *πρὸς δυσμάς τοῦ κάτω φρουρίου τῆς Τραπεζοῦντος καὶ ἔξω τῶν τειχῶν*[19]. Η ονομασία της συνοικίας στη δημώδη ελληνική, *Εξώτειχα*, χρωστά το όνομά της στον Εξώτειχο του Αλεξίου Β′ Μεγάλου Κομνηνού. Η συνοικία είχε διατηρήσει μέχρι πρότινος στην τουρκική παρεφθαρμένο το ελληνικό της όνομα, *Eksotha* ή *Sotka*, σήμερα ονομάζεται *Hızırbey*. Η αρχική εκκλησία οικοδομήθηκε το 1306, σύμφωνα με εγχάρακτη κτητορική επιγραφή στη μεσαιωνική δημώδη, που την αναφέρει ως αφιερωμένη στον Ιωάννη τον *τῆς Πέτρας*, προφανώς κατά μίμηση του γνωστού ναού της Κωνσταντινούπολης[20]. Ο σήμερα σωζόμενος ναός, προσαρτημένος σε δημοτικό σχολείο, χρονολογείται μόλις το 1856 (Εικ. 10). Οικοδομήθηκε, αμέσως μετά την έκδοση του σουλτανικού μεταρρυθμιστικού διατάγματος (Hatt-i-Humayun), από τον μητροπολίτη Κωνστάντιο Α′, τον ίδιο που ανήγειρε τον νέο καθεδρικό ναό του Αγίου Γρηγορίου Νύσσης. Αμφότεροι ακολουθούν τη μορφολογία των βυζαντινών τρουλλαίων ναών της Τραπεζούντας. Ο Άγιος Ιωάννης ήταν μία από τις εννέα ενοριακές εκκλησίες της πόλης μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή και συντηρούσε δημοτικό σχολείο, Αρρένων και Θηλέων[21]. Από τον παλαιό ναό δεν σώζεται καμία περιγραφή. Υποθέτουμε, ωστόσο, ότι, για να μην μετατραπεί σε τζαμί, μάλλον ήταν βασιλική, όπως η Αγία Άννα Τραπεζούντας.

Το γεγονός ότι η εικόνα του Κορυδαλλού χρονολογείται το 1820 και προοριζόταν ευθύς εξαρχής για τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στα Εξώτειχα θέτει εν αμφιβόλω την ακρίβεια της πληροφορίας του μητροπολίτη Χρυσάνθου ότι η ομώνυμη εκκλησία του 1856 χτίστηκε *παρὰ τὰ ἐρείπια τοῦ ἀρχαίου ναοῦ καὶ ἀνατολικῶς αὐτοῦ*[22]. Θεωρώ πιο λογικό να δεχθούμε ότι η παλαιά εκκλησία

αιώνα εκτίθενται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Αλεξανδρούπολης, http://www.e-evros.gr/gr/pages/66/ekklhsiastiko-moyseio-ale3androypolhs-video (ημ. προσπ. 18/9/18). Σημαντικός αριθμός λαϊκότροπων μικρασιατικών εικόνων του 19[ου] αιώνα θησαυρίζεται στην Ι. Μητρόπολη Νικαίας (μεταξύ αυτών οι καραμανλίδικες εικόνες του καθεδρικού ναού του Αγίου Νικολάου). Μετά το 1850-60 υιοθετούν και οι μικρασιάτες αγιογράφοι τον «αστικό» ακαδημαϊσμό της ελλαδικής εκκλησιαστικής τέχνης (βλ. εικόνα του αγίου Χαραλάμπους του έτους 1867, έργο Ε. Γ. Σινωπέως, στο: *Εκκλησιαστικά κειμήλια Νέας Ιωνίας*, 115· επίσης Ηλιάδης – Χοτζάκογλου, *Μνήμη Μικρασίας*, 36-37).

19. Για τον ναό του Τιμίου Προδρόμου στα Εξώτειχα, βλ.: Χρύσανθος, μητροπολίτης Τραπεζοῦντος, *Ἡ Ἐκκλησία Τραπεζοῦντος*, Ἐν Ἀθήναις 1933, 460-463, 622, 747, 792, εξής: Χρύσανθος, *Ἐκκλησία Τραπεζοῦντος*· A. Bryer–D. Winfield, *The Byzantine monuments and topography of the* Pontos, τ. 1, Washington, D.C., 2007, 228, εξής: Bryer - Winifield, *Pontos*.

20. Βλ. αναδημοσίευση και σχολιασμό της επιγραφής στο Χρύσανθος, *Ἐκκλησία Τραπεζοῦντος*, 461-463· επίσης: Bryer - Winifield, *Pontos*, τ. 1, 228.

21. Χρύσανθος, *Ἐκκλησία Τραπεζοῦντος*, 622, 792.

22. Χρύσανθος, *Ἐκκλησία Τραπεζοῦντος*, 461. Ο Χρύσανθος Φιλιππίδης, γεννημένος το

έχρηζε επισκευών, αλλά δεν ήταν ερειπωμένη και, πάντως, ήταν σε λειτουργία. Προφανώς αποδομήθηκε προκειμένου να χτιστεί η νέα, η οποία ικανοποιούσε καλύτερα τις ανάγκες αλλά και την αισθητική των Ελλήνων αστών της Τραπεζούντας της εποχής του Τανζιμάτ[23]. Η εικόνα του αγίου Γεωργίου, πιθανότατα μαζί με άλλες εικόνες του παλαιού Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, θα μεταφέρθηκε στον καινούριο ναό, όπως συχνά συνέβαινε με παρόμοιες ανοικοδομήσεις[24]. Οι διαστάσεις της μας οδηγούν στην υπόθεση ότι επρόκειτο για δεσποτική εικόνα, ενταγμένη στο τέμπλο του βυζαντινού ναού.

Η ιδιαίτερη συμβολική αξία της βιογραφικής εικόνας του αγίου Γεωργίου στον Κορυδαλλό έγκειται στο γεγονός ότι αποτελεί το μοναδικό γνωστό κειμήλιο από τη συγκεκριμένη αστική εκκλησία του Πόντου. Η διατύπωση της αφιερωτικής επιγραφής υποδηλώνει ότι η παραγγελία έγινε από ενορίτες ή προσκυνητές του ναού του Αγίου Ιωάννη Τραπεζούντας, πιθανότατα σε κάποιο εργαστήρι της ευρύτερης περιοχής. Αν και οι γνώσεις μας για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική του Πόντου είναι αποσπασματικές, από τον 18ο αιώνα μαρτυρούν-

---

1881 στην Κομοτηνή, μετέβη για πρώτη φορά στην Τραπεζούντα ως διάκονος το 1903, δηλαδή σχεδόν μισό αιώνα μετά την ανοικοδόμηση του ναού στα Εξώτειχα (*Βιογραφικαὶ ἀναμνήσεις τοῦ ἀρχιεπισκόπου Ἀθηνῶν Χρυσάνθου τοῦ ἀπὸ Τραπεζοῦντος* [επιμ. Γ. Δ. Τασούδης], Ἀθῆναι 1970, 39-40)Συνεπώς και κατά πάσα πιθανότητα, η πληροφορία που μας δίνει σχετικά με τον παλαιό ναό του Αγίου Ιωάννη αντανακλά προφορική μαρτυρία αμφιβόλου αξιοπιστίας. Αναφορικά με την ενασχόληση του Χρυσάνθου με την χριστιανική αρχαιολογία βλ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, «Το Βυζάντιο και η βυζαντινή τέχνη στο συγγραφικό έργο του από Τραπεζούντος αρχιεπισκόπου Αθηνών Χρυσάνθου», στο: Του ιδίου (επιστ. επιμ.), *Ο αρχιεπίσκοπος Αθηνών Χρύσανθος Φιλιππίδης ο από Τραπεζούντος. Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας*, Κομοτηνή 2018, 409-455.

23. Για τις μεταρρυθμίσεις του Τανζιμάτ σε σχέση με τους χριστιανούς υπηκόους, βλ. πρόχειρα: R. H. Davison, Turkish Attitudes Concerning Christian-Muslim Equality in the Nineteenth Century, *The American Historical Review*, 59.4 (Jul., 1954), 844-864· Του Ιδίου, *Reform in the Ottoman Empire 1856-1876*, Princeton 1963· Σ. Αναγνωστοπούλου, *Μικρά Ασία, 19ος αι. - 1919. Οι ελληνορθόδοξες κοινότητες. Από το Μιλλέτ των Ρωμιών στο Ελληνικό Έθνος*, Αθήνα 1998², 271-276· E. J. Zürcher, *Σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας* (μτφρ. Β. Κεχριώτης), Αθήνα 2004, 98-121· D. Quataert, *Η Οθωμανική αυτοκρατορία. Οι τελευταίοι αιώνες, 1700-1922* (μτφρ. Μ. Σαρηγιάννης), Αθήνα 2006, 114-120· Ζ. Νταλέγκρ, *Έλληνες και Οθωμανοί, 1453-1923. Από την πτώση της Κωνσταντινούπολης έως την καταστροφή της Οθωμανικής αυτοκρατορίας* (μτφρ. Σ. Μπίνη-Σωτηροπούλου), Αθήνα 2006², 273-287· V. S. Dimitriadis, L'aspect religieux des relations gréco-ottomanes dans la région de Smyrne, à l'époque du Hatt-i hümayun, *EtBalk* 22 (2017-2018) [Cahiers Pierre Belon], 145-157, ιδίως 148-149. Ειδικότερα για τους Ελληνοπόντιους στην περίοδο του Hatt-i-hümayun βλ. Ο. Λαμψίδης, «Ο Ελληνισμός του Πόντου», στο: Π. Μ. Κιτρομηλίδης (επιστ. επιμ.), *Η Έξοδος, τ. Δ', Μαρτυρίες από τον ανατολικό παράλιο Πόντο*, Αθήνα 2015, 85-96, εξής: Κιτρομηλίδης, *Η Έξοδος*. Για την ιστορία των Ελλήνων του Πόντου την περίοδο 1650-1850 βλ. Λαμψίδης, ό.π., 74-83.

24. Μεταφορά εικόνων, αλλά και τέμπλου, από τον κατεδαφισθέντα παλαιό ναό έχουμε στον Άγιο Νικόλαο Γαλαξιδίου, ο οποίος ανοικοδομήθηκε το διάστημα 1896-1902 (Α. Ι. Σκιαδάς, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Γαλαξείδι*, Αθήνα 2008, 35-42).

ται ζωγράφοι στην Αργυρούπολη, όπου καλλιεργούνται επίσης η αργυροχοΐα και η χρυσοκεντητική[25]. Η Αργυρούπολη είναι την εποχή αυτή το πλέον ακμαίο χριστιανικό κέντρο του Πόντου, έδρα της μητροπόλεως Χαλδίας, με κύρια πηγή πλούτου τη μεταλλευτική δραστηριότητα. Είναι παράλληλα έντονη η παρουσία μονών[26]. Αρκετά είναι τα υπογεγραμμένα τεκμήρια αγιογραφικής τέχνης από την εν λόγω περιφέρεια. Το 1741 ο ιερέας Γρηγόριος Λαλεδάκης, οικονόμος Χαλδίας, φιλοτεχνεί τοιχογραφίες στη μονή Σουμελά[27]. Ο πρωτοσύγκελλος Χαλδίας Θεόφιλος Φυτιάνος υπογράφει το 1781 εικόνα της Γέννησης της Θεοτόκου, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο[28]. Άλλοι γνωστοί ντόπιοι αγιογράφοι είναι ο οικονόμος Γρηγόριος Συμενός από την Αργυρούπολη (φέρεται να αποβιώνει το 1749)[29] και ο γιος του Ιωάννης. Αναμφίβολα έργα ποντιακών αγιογραφικών εργαστηρίων του ύστερου 18ου-19ου αιώνα είναι και οι εικόνες της μονής Τιμίου Προδρόμου στη Γίμερα, στην περιφέρεια της Αργυρούπολης, οι οποίες μεταφέρθηκαν από τις πρόσφυγες μοναχές στο μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής στο Δόμιρο Σερρών[30]. Σε κάθε περίπτωση, η ανίχνευση του εργαστηρίου προέλευσης της εικόνας του αγίου Γεωργίου αποτελεί ζήτημα προς περαιτέρω διερεύνηση.

Στα αρχεία του ναού του Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού, ο οποίος στην τωρινή του μορφή άρχισε να οικοδομείται το 1945, απουσιάζουν πληροφορίες αναφορικά

25. Την ίδια χρονιά (1820) που φιλοτεχνείται η εικόνα του αγίου Γεωργίου, οι αρχιμεταλλουργοί της Μεσοποταμίας Χαλδίας δωρίζουν στον επιχώριο μητροπολίτη Σίλβεστρο Β΄ πολυτελή αρχιερατική στολή του κεντιστή Γεωργίου Κόσσου, σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη (Γ. Θ. Κανδηλάπτης-Κάνις, *Ὁ Ἑλληνομνήμων τοῦ Πόντου* [επιμ. Χ. Γ. Ανδρεάδης], Θεσσαλονίκη 2006, 138).

26. Γ. Θ. Κανδηλάπτης-Κάνις, *Τὸ Προσκυνητάριον, ἤτοι Ἱστορία τῶν κατὰ τὴν Χαλδίαν θείων ἱερῶν καὶ σεβασμίων Μονῶν*, Ἐν Ἀργυρουπόλει 1904-5 [Θεσσαλονίκη 2002], εξής: Κανδηλάπτης – Κάνις, *Τὸ Προσκυνητάριον*.

27. Ηλιάδης – Χοτζάκογλου, *Μνήμη Μικρασίας*, 14.

28. Ηλιάδης – Χοτζάκογλου, *Μνήμη Μικρασίας*, 14.

29. Μ. Χατζηδάκης–Ευ. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 2, *Καβαλλάρος– Ψαθόπουλος*, Αθήνα 1997, 404. Αναφέρεται από τον Γ. Θ. Κανδηλάπτη (Ὁ κῶδιξ τοῦ ἐν Ἀργυρουπόλει ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, *Ἀρχεῖον Πόντου* 24 [1961], 134) ότι ο Γρηγόριος Συμενός σπούδασε τη ζωγραφική στο Άγιον Όρος το 1708, αλλά ενδέχεται αυτό να σημαίνει απλώς πρακτική εξάσκηση κοντά σε αγιορείτη *διδάσκαλο*.

30. Βλ. τις εικόνες της Θεοτόκου Γαλακτοτροφούσας, της αγίας Παρασκευής Κεφαλοφόρου και της Ανάστασης του Χριστού, οι οποίες παρουσιάζουν στιλιστικές αναλογίες με την εικόνα του Κορυδαλλού (Κανδηλάπτης-Κάνις, *Τὸ Προσκυνητάριον*, 202, 203, 206). Οι δύο πρώτες εικόνες βρίσκονται στο τέμπλο του καθολικού της μονής και είναι ασυντήρητες. Ατυχώς, δεν στάθηκε δυνατό να λάβω άδεια φωτογράφισής τους. Ορισμένες εικόνες από τον Πόντο (19ος αι.) σώζονται στο Μουσείο της Ι. Μητροπόλεως Δράμας, ο κατάλογος του οποίου θα εκδοθεί από την αρχαιολόγο Μαγδαληνή Παρχαρίδου.

με το πότε και από ποιον παραδόθηκε στην ενορία το ιερό κειμήλιο του Πόντου. Τον Σεπτέμβριο του 1922, με την καταστροφή της Σμύρνης, ο ελληνοποντιακός πληθυσμός της ενδοχώρας της Τραπεζούντας απομακρύνθηκε αναγκαστικά από τις εστίες του και συγκεντρώθηκε στην πόλη, όπου κατέλυσε προσωρινά στις εκεί εκκλησίες και ελληνικά σχολεία[31]. Υποθέτουμε ότι η εκκλησία και τα σχολεία των Εξωτείχων δεν αποτέλεσαν εξαίρεση. Άραγε η εικόνα διασώθηκε από κάποιον τέτοιο περαστικό πρόσφυγα ή την έφερε μαζί του στην Ελλάδα ενορίτης του ναού του Προδρόμου; Μήπως ταξίδεψε στην Ελλάδα με τα ατμόπλοια «Θρασύβουλος» και «Καβάλλα», τα οποία παρέλαβαν τα τελευταία λείψανα του ποντιακού ελληνισμού το 1924[32]; Όλα αυτά τα εύλογα ερωτήματα πιθανότατα θα μείνουν για πάντα αναπάντητα.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

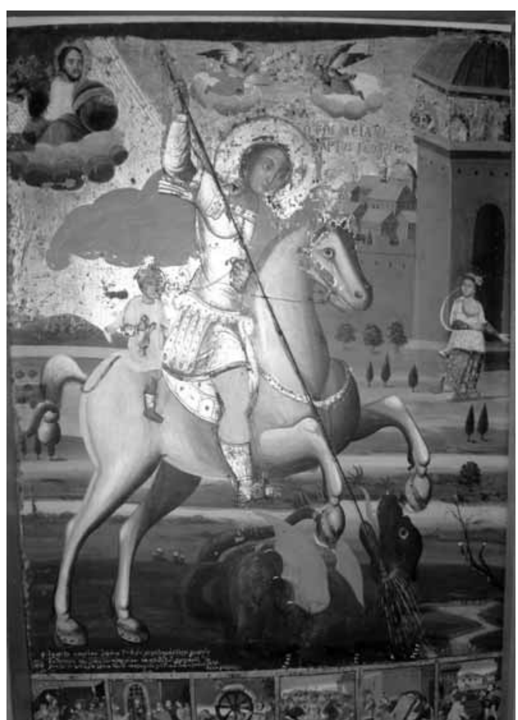
ΔΧΑΕ : *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*
EtBalk: *Études balkaniques*

31. Βλ. Κιτρομηλίδης, Η Έξοδος, τ. Δ΄, 152, 188, 251, 261 (επώνυμες μαρτυρίες προσφύγων).

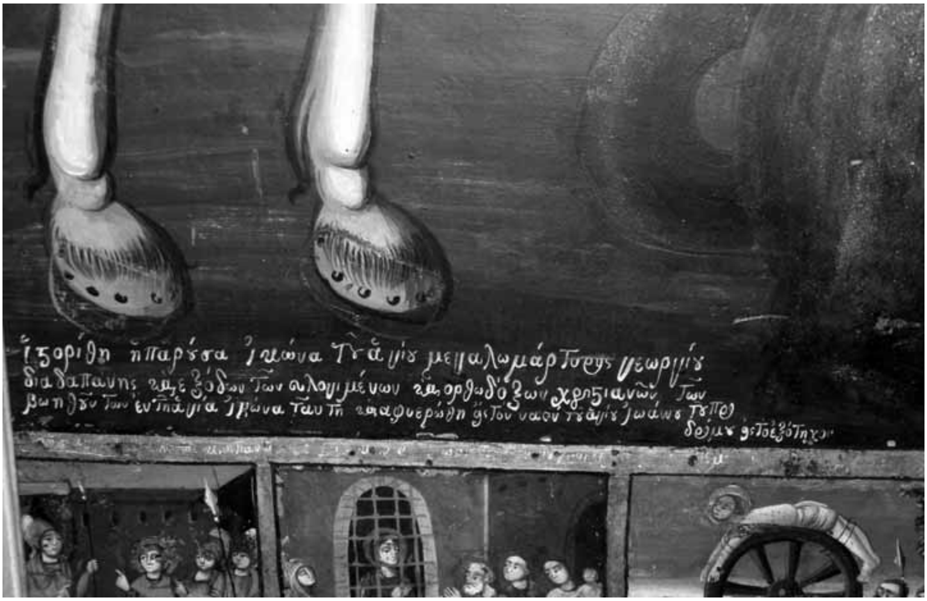
32. Κανδηλάπτης-Κάνις, *Ὁ Ἑλληνομνήμων*, 249· Μ. Βεργέτη, Χρονολόγιο-αυτοβιογραφία Γεωργίου Κανδηλάπτου – Κανέως, μέρος 3ο, https://santeos.blogspot.com/2015/11/3_25.html?m=1 (ημερ. προσπ. 18-9-18)· *90 Χρόνια από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Η έξοδος του ελληνισμού του Πόντου* (επιμ. Η. Μαγκλίνης), Η Καθημερινή - Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, χ.χ., 8 (μαρτυρία Ιωάννη Χολετσίδη).



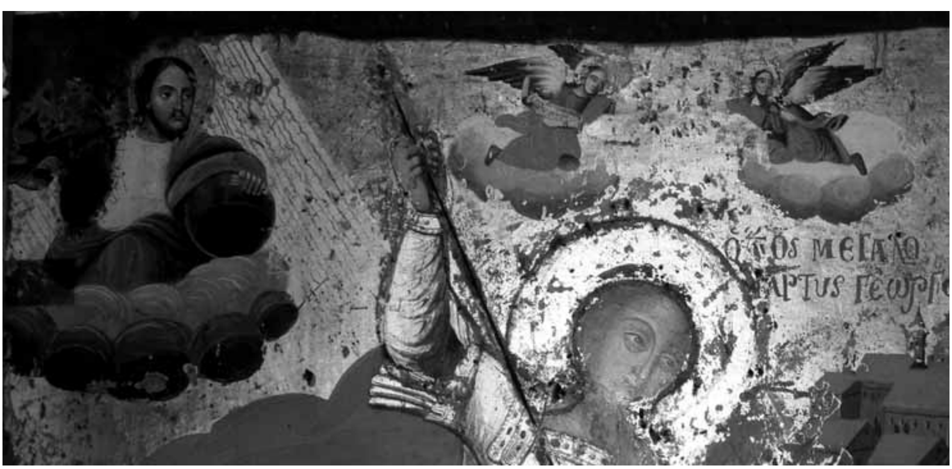
Εικ. 1. Εικόνα αγίου Γεωργίου (1820) από το *Εξώτειχον* Τραπεζούντας πριν από τη συντήρηση. Ναός Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού (Ιωάννης Βρούβας, 28-5-2014).



Εικ. 2. Εικόνα αγίου Γεωργίου (1820) από το *Εξώτειχον* Τραπεζούντας μετά τη συντήρηση. Ναός Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού (Ιωάννης Βιταλιώτης, 5-12-2017).



Εικ. 3. Εικόνα αγίου Γεωργίου (1820), ναός Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού.
Η αφιερωτική επιγραφή (Ιωάννης Βιταλιώτης, 5-12-2017).



Εικ. 4. Εικόνα αγίου Γεωργίου (1820), ναός Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού. Λεπτομέρεια:
Η στέψη του μάρτυρος και ο Χριστός ευλογών (Ιωάννης Βιταλιώτης, 5-12-2017).



Εικ. 5. Εικόνα αγίου Γεωργίου (1820), ναός Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού. Λεπτομερεια: Η δρακοντοκτονία (Ιωάννης Βιταλιώτης, 5-12-2017).



Εικ. 6. Εικόνα αγίου Γεωργίου (1820), ναός Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού. Οι έξι βιογραφικές σκηνές (Ιωάννης Βιταλιώτης, 5-12-2017).



Εικ. 7. Εικόνα αγίου Γεωργίου (1820), ναός Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού. Αφιερωτική επιγραφή και τέσσερεις βιογραφικές σκηνές: Ο άγιος ενώπιον του ηγεμόνα, ανάσταση του βοδιού του Γλυκερίου, μαρτύριο τροχού, μαρτύριο ασβέστη (Ιωάννης Βιταλιώτης, 5-12-2017).



Εικ. 8. Εικόνα αγίου Γεωργίου (1820), ναός Αγίου Γεωργίου Κορυδαλλού. Δύο βιογραφικές σκηνές: Μαρτύριο της λίθινης πλάκας και μαρτύριο του πυρακτωμένου υποδήματος (Ιωάννης Βιταλιώτης, 5-12-2017).



Εικ. 9. Ο άγιος Γεώργιος (μέσα 19ου αιώνα), Άγιον Όρος. Χαρακτικό (M. Kampanis, The Printmaking Tradition on Mount Athos, *The Orthodox Arts Journal*, March 9, 2105. https://www.orthodoxartsjournal.org/the-printmaking-tradition-on-mount-athos/, ημ. προσπ. 19-9-2018).



Εικ. 10. Ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο *Εξώτειχον* (Εξώτειχα) Τραπεζούντας, σημερινή κατάσταση (https://www.homeoftrabzon.com/sayfa/kaledibi-kilisesi-175, ημ. προσπ 19-9-2018).

Νικόλαος Γραίκος

ΔΙΑ-ΕΙΚΟΝΙΣΜΟΙ. ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΤΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ (ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ, ΜΟΥΣΙΚΗ, ΓΛΥΠΤΙΚΗ *κ.ά.*): ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΟΛΥΤΡΟΠΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Η νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη (ν.ε.τ.) συγκροτείται σε συγκεκριμένο επιστημονικό πεδίο μόλις τις τελευταίες δεκαετίες. Ωστόσο, η συζήτηση για τα χρονολογικά και τα ερευνητικά της όρια, έναντι άλλων καθιερωμένων πεδίων, όπως η βυζαντινή και η *μετα-βυζαντινή* ιστορία της τέχνης και άλλες επιστήμες, βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη.

Αντίστοιχες συζητήσεις αναπτύχθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αι. σε διεθνές επίπεδο και για τα ζητήματα μεθόδου και ερμηνείας, τόσο της βυζαντινής, της *μετα-βυζαντινής* και της ν.ε.τ., όσο και της θρησκευτικής τέχνης εν γένει. Ειδοποιό χαρακτηριστικό των παραπάνω προσεγγίσεων είναι η χρήση διεπιστημονικών μεθοδολογικών εργαλείων, που προσεγγίζουν την εκκλησιαστική τέχνη και ειδικότερα τη ζωγραφική ως σύνθετο καλλιτεχνικό, πολιτισμικό και λατρευτικό φαινόμενο και όχι μόνο με βάση την εικονογραφία και την τεχνοτροπία[1].

---

1. Βλ. ενδεικτικά J. A. Martin, *Beauty and Holiness. The dialogue between aesthetics and religion,* Princeton και New Jersey 1990. H. Maguire, «Byzantine Art History in the Second Half of the Twentieth Century», *Byzantium. A World Civilization* (επιστ. επιμ.A.Laiouκαι H. Maguire), Washington D.C. 1992, 119-155. D. Morgan, *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images,* Berkeley και Los Angeles 1999. G. Howes, *The art of the sacred. An introduction to the aesthetics of art and belief,* London and New York 2007.Ν. Γραίκος, «Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Το ερώτημα της μεθόδου και του ερευνητικού πεδίου», *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά* (επιστ. επιμ. Ι. Στουφή-Πουλημένου και Στ. Μαμαλούκος), Αθήνα 2012, 377-393. Επίσης Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα και Ν. Γραίκος, «Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική: απόπειρες προσέγγισης και προσδιορισμού ενός νέου ερευνητικού πεδίου», *Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης. Στρογγυλές Τράπεζες «Ναζαρηνή Ζωγραφική», «Φόρος τιμής στον Gabriel Millet». Πρακτικά Ζ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* (επιστ. επιμ. Ν. Γ. Τουτός), Θεσσαλονίκη 2013, 435-439. Ν. Γραίκος, «Αναγνώσεις της νεοελληνικής τέχνης: Το ζήτημα των πλαισίων και των πλαισιώσεων», *Δ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης,Πρακτικά* (επιστ. επιμ. Ι. Στουφή-Πουλημένου και Στ. Μαμαλούκος), Αθήνα 2017, 329-350.

Θα επιχειρήσουμε να συμβάλουμε στη σχετική συζήτηση, προσεγγίζοντας την ν.ε.τ. ως πολυτροπικό φαινόμενο, το καλλιτεχνικό νόημα του οποίου προκύπτει από τη συνεξέταση διαφορετικών μορφών τέχνης (ζωγραφικής, αρχιτεκτονικής, μουσικής). Το σύνθετο μεθοδολογικό μας εγχείρημα εντάσσεται στο ευρύτερο μεθοδολογικό σχήμα των *δια-εικονισμών*, το οποίο θα περιγράψουμε στη συνέχεια.

Δια-εικονισμοί: πολυμεθοδικές και πολυτροπικές ερμηνείες

Η διεπιστημονική και πολυμεθοδική προσέγγιση της τέχνης αναπτύχθηκε σε επιστημολογικό επίπεδο μετά τα μέσα του 20ού αι., στο πλαίσιο της γενικότερης στροφής της επιστημολογίας προς τις διεπιστημονικές και ολιστικές προσεγγίσεις[2]. Παρά τους κινδύνους που αναφύονται από τις διεπιστημονικές συγκλίσεις[3], τα οφέλη μπορούν να αποβούν ιδιαίτερα σημαντικά, σε πεδία τα οποία παρέμειναν για χρόνια εγκλωβισμένα σε μονομερείς μεθοδολογίες, οι οποίες στένευαν τον ορίζοντα της επιστημονικής κατανόησης. Για παράδειγμα στο πεδίο μελέτης της βυζαντινής και *μεταβυζαντινής* τέχνης, όπου κυριαρχούσαν και μάλλον κυριαρχούν οι μονομερείς εικονογραφικές και περιγραφικές μεθοδολογίες, έχουν αναπτυχθεί τις τελευταίες δεκαετίες σε διεθνές επίπεδο συνθετότερες προσεγγίσεις, οι οποίες διασυνδέουν το εκκλησιαστικό έργο τέχνης με την οργάνωση του ιερού χώρου, τη λατρευτική επιτέλεση, τις πλαισιώσεις, τον φωτισμό, τον μουσικό ήχο με τις διαδικασίες πρόσληψής του από τους πιστούς, τον πολιτισμικό του περίγυρο κ.ά.[4]

---

2. Η ιδέα του ολιστικού έργου τέχνης με βάση τη *συναισθησία* όλων των τεχνών αναπτύχθηκε στους κόλπους των ρομαντικών αλλά και πολλών μοντερνιστικών τάσεων του 19ου και των αρχών του 20ού αι. Ωστόσο, η συζήτηση για την παραλληλία της ζωγραφικής με την ποίηση ξεκινά ήδη από την αρχαιότητα με τον Σιμωνίδη και συνεχίζεται στα ρωμαϊκά χρόνια με τον Οράτιο και τη φράση *ut pictura poesis*. Βλ. ενδεικτικά R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Αθήνα 2001.R. E. Cytowic, *Synesthesia. A Union of the Senses*, Cambridge and London 2002. Γ. Ρηγόπουλος, *Κείμενο και Εικόνα. Όρια και δυνατότητες της σύγκρισης* (ΤόμοςΒ΄), Αθήνα 2009.

3. Βλ. ενδεικτικά J. T. Klein, *Interdisciplinarity: History, Theory and Practice*, Detroit 1990. Ch. McLean and R. KellyR. (επιστ. επιμ.), *Creative Arts in Interdisciplinary Practice: Inquiries for Hope and Change*, Calgary 2010.

4. Βλ. ενδεικτικά O. Tarasov,*Icon and Devotion.Sacred Spaces in Imperial Russia*, London 2002. P. Florensky, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art* (επιστ. επιμ. N. Misler, μεταφρ. W. Salmond), Λονδίνο 2002. A. Lidov (επιστ. επιμ.), *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscow 2006. S. Gerstel, «Monastic Soundspaces: The Art and Act of Chanting», *Resounding Images: The Aural and Visual Arts [in Harmony], 800-1500* (επιστημ. επιμ. S. Boynton και D. J. Reilly), Turnhout 2015, 135-152. Ν. Γραίκος, «Αναγνώσεις της νεοελληνικής τέχνης: Το ζήτημα των πλαισίων και των πλαισιώσεων», *Δ΄ Επιστημο-*

Με βάση την πολυτροπική ανάλυση[5],το έργο της εκκλησιαστικής τέχνης μπορεί να προσεγγιστεί ως αναπαραστατικό και σημειωτικό σύστημα σημασίας, που προκύπτει από τη συνεξέταση όλων των σημειωτικών τρόπων, που συμβάλλουν στη δημιουργία του συνολικού αναπαραστατικού του νοήματος, όπως του εικονιστικού, του λεκτικού, του ακουστικού, του απτικού κ.ά. Η πολυτροπική ανάλυση, με την ευρεία της έννοια, αποτελεί μια από τις θεωρητικές βάσεις της μεθοδολογικής προσέγγισης των *δια-εικονισμών*[6], την οποία προτείνουμε, ως διαδικασία κατανόησης του έργου εκκλησιαστικής τέχνης, με βάση τις πολλαπλές του αναπαραστάσεις (*εικονισμούς*). Τα επίπεδα ανάλυσης που προτείνουμε δομούνται σε σχέση με την εσωτερική οργάνωση του έργου τέχνης (εικονογραφία, σημειωτική και πολυτροπική οργάνωση της σύνθεσης στη ζωγραφική, αρμονικό σύστημα στη μουσική, αρχιτεκτονικός σχεδιασμός στη ναοδομία κ.ά.), και σε σχέση με το ιστορικό, πολιτισμικό και λατρευτικό του περικείμενο, εντός του οποίου λαμβάνει την αναπαραστατική του μορφή. Η ανάλυση των πολλαπλών αναπαραστάσεων συνυπολογίζει επίσης τις σύνθετες επιτελεστικές και λατρευτικές λειτουργίες του έργου τέχνης, οι οποίες το διασυνδέουν με άλλες μορφές αναπαράστασης (ζωγραφικής, αρχιτεκτονικής κ.ά.) που συνυπάρχουν στο ίδιο χωρικό πλαίσιο, για παράδειγμα στον ναό ή στο μουσείο. Ως πολυμεθοδική πρόταση, αξιοποιεί τα ερευνητικά πορίσματα ποικίλων επιστημονικών πεδίων και μεθοδολογιών, που αντιμετωπίζουν την αναπαράσταση ως σημαίνον στοιχείο του έργου τέχνης. Συνοπτικά, τα στάδια της ανάλυσης έχουν ως αφετηρία την κατανόηση των επιτελεστικών λειτουργιών του έργου τέχνης σε συγκεκριμένα κοινωνικο-πολιτισμικά περιβάλλοντα, που προσδίδουν νόημα στην αναπαραστατική του μορφή. Στη συνέχεια αναλύονται οι πολλαπλοί αναπαραστατικοί του κώδικες (δομικοί, πολιτισμικοί, εικονογραφικοί κ.ά.). Παράλληλα, επιχειρείται η προβολή του νοήματος του έργου τέχνης στην ιστορική διαχρονία και η μελέτη των προσληπτικών του μορφών (αναπαραστάσεων) που δημιουργεί ο σημερινός θεατής.

νικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά (επιστ. επιμ. Ι. Στουφή-Πουλημένου και Στ. Μαμαλούκος), Αθήνα 2017, 329-350. M. Veikou, «Space in Texts and Space as Text: A new approach to Byzantine spatial notions», *Scandinavian Journal of Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (2016), 143-175.

5. Για τη θεωρία της πολυτροπικότητας (multimodality) βλ. ενδεικτικά G. Kress και T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammarof Visual Design*, London and New York 2001.

6. Βλ. Ν. Γραίκος, «Το νεοελληνικό εκκλησιαστικό τέμπλο (19ος-20όςαι.): πρόταση πολυτροπικής («δια-εικονιστικής») ανάγνωσης», *Τέμπλον. Άγιες Μορφές, αόρατες πύλες πίστης. 20ός και 21ος αιώνας. Κατάλογος Έκθεσης* (επιστ. επιμ. Χρ. Φ. Μαργαρίτης). Αθήνα 2017, 77-88 (για εδώ 81-84). Ν. Γραίκος,«Δια-εικονισμοί»: Πολυαισθητηριακές και πολιτισμικές δράσεις διασύνδεσης της λογοτεχνίας με τις άλλες τέχνες στο σχολείο», *Λογοτεχνική Ανάγνωση στο Σχολείο και στην Κοινωνία,* (επιστ. επιμ. Β. Αποστολίδου, Δ. Κόκορης, Μ. Μπακογιάννης, Ε. Χοντολίδου), Αθήνα 2018, 557-569 (για εδώ 559-560).

Στη συνέχεια της εισήγησής μας θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε σε παραδειγματικό επίπεδο μια χαρακτηριστική περίπτωση συγχρονικής συνύπαρξης διαφόρων μορφών τέχνης, με βάση την προτεινόμενη πολυμεθοδική πρόταση των *δια-εικονισμών*.

Συγχρονικά καλλιτεχνικά φαινόμενα κατά τον 19ο αι.: ερευνητικές μεταβλητές και πλαίσιο ερμηνείας

Κρίσιμη καμπή στην εξέλιξη της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης αποτελεί η περίοδος μετά την ανεξαρτησία του ελληνικού κράτους το 1830. Την περίοδο αυτή σημειώνονται σημαντικές αλλαγές στο επίπεδο της τέχνης, οι οποίες ενισχύονται και από τις αλλαγές στο ευρύτερο πολιτισμικό πεδίο. Η ακαδημαϊκή εκκλησιαστική ζωγραφική, γνωστή ως *βελτιωμένη* βυζαντινή ζωγραφική, αλλά και ο *εκλεκτικιστικός* χαρακτήρας της κυρίαρχης τάσης, ο *ελληνοβυζαντινός* ρυθμός στην αρχιτεκτονική και οι πολυφωνικοί πειραματισμοί στην εκκλησιαστική μουσική, παράλληλα με τη συνέχεια της *μετα-βυζαντινής* μουσικής παράδοσης, αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις των νέων καλλιτεχνικών τάσεων που αναπτύσσονται την περίοδο αυτή σε όλες τις τέχνες.

Σε ερευνητικό επίπεδο οι καλλιτεχνικές αυτές τάσεις έχουν μελετηθεί αρκετά τις τελευταίες δεκαετίες ως αυτόνομα και ανεξάρτητα ερευνητικά πεδία. Το ερώτημα, όμως, που τίθεται είναι το κατά πόσο οι τάσεις αυτές μπορούν να ερευνηθούν ως ενιαία ερευνητικά πεδία,χρησιμοποιώντας κοινές ερευνητικές μεταβλητές.Θα προσπαθήσουμε, στη συνέχεια, να απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό συνεξετάζοντας τις παραπάνω καλλιτεχνικές εκφάνσεις στη ζωγραφική, στην αρχιτεκτονική και στη μουσική με βάση τρία ερευνητικά πεδία και αντίστοιχες ερευνητικές μεταβλητές. Το πρώτο ερευνητικό πεδίο είναι το ευρύτερο ομόχρονο πολιτισμικό και ιδεολογικό πεδίο και ειδικότερα το πεδίο των καλλιτεχνικών και των αισθητικών ιδεών. Το δεύτερο αφορά τις καλλιτεχνικές πραγματώσεις. Το τρίτο πεδίο σχετίζεται με το περικειμενικό πλαίσιο διάδοσης και υποστήριξης των *βελτιωμένων* μορφών και την επιτελεστική τους αποτελεσματικότητα, δηλαδή την ανταπόκριση στις λατρευτικές ανάγκες. Κοινές ερευνητικές μεταβλητές στα πεδία αυτά είναι οι έννοιες της *βελτίωσης*[7] της παράδοσης και ο *εκλεκτικισμός*[8] στην επιλογή των καλλιτεχνικών μορφών και στον χαρακτήρα των καλλιτεχνικών πραγματώσεων.

---

7. Για την έννοια της *βελτίωσης* κατά τον 19ο αι., βλ. Ν. Γραίκος, *Η "βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στο 19ο αιώνα - η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο). Κύρια μεταπτυχιακή εργασία*. Θεσσαλονίκη 2003, 64-66 (εξής: Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική*).

8. Για τον καλλιτεχνικό *εκλεκτικισμό* της εποχής, βλ. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*

"Βελτιώνοντας" την παράδοση: το παράδειγμα της "βελτιωμένης" βυζαντινής ζωγραφικής, της εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής και του "ελληνοβυζαντινού" ή "οθωνικού" ρυθμού στην αρχιτεκτονική

Αμέσως μετά την ανεξαρτησία η έννοια της *βελτίωσης* διαπνέει το σύνολο της ελληνικής κοινωνίας σε όλους τους τομείς. Θα την συναντήσουμε από τις καθημερινές πρακτικές, μέχρι τον επιστημονικό λόγο και τον θεωρητικό λόγο περί φιλοσοφίας και τέχνης. Τα ειδοποιά χαρακτηριστικά της έννοιας, όπως διαμορφώνεται θεωρητικά και πρακτικά γύρω στα μέσα του 19ου αι., είναι η ανάγκη για *βελτίωση* της παράδοσης σε όλους τους τομείς, με βάση τις ευρωπαϊκές ιδέες. Ωστόσο, η βελτίωση σε καμιά περίπτωση δεν νοείται ως καταστροφή της παράδοσης, τουλάχιστον στο επίπεδο των προσδοκιών, αλλά ως εκσυγχρονισμός της σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα.

Στις εικαστικές τέχνες, το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί ο θεωρητικός λόγος του Γρηγορίου Παπαδόπουλου περί *βελτίωσης* της ζωγραφικής, όχι μόνο της εκκλησιαστικής, αλλά και της κοσμικής, η οποία ήδη αναπτυσσόταν σε ακαδημαϊκό επίπεδο με την ίδρυση του Πολυτεχνείου[9]. Ο θεωρητικός στόχος δεν ήταν η πλήρης απόρριψη των αρχών της βυζαντινής ζωγραφικής, όπως βέβαια αυτές μπορούσαν να κατανοηθούν στην εποχή τους, αλλά η διασκευή και η *βελτίωσή* τους στη βάση των φυσιοκρατικών αρχών της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Γι' αυτό ούτε ο κλασικισμός ούτε ο ρομαντισμός χρησιμοποιήθηκαν σε αυτή τη διαδικασία ως αυτούσια πρότυπα, αλλά μόνο στο μέτρο που μπορούσαν να εκπληρώσουν τους στόχους για μια νέα τέχνη, εμφορούμενη από ανώτερες ηθικές και παιδευτικές έννοιες, όπως για παράδειγμα το «κατ' ιδέαν», που επεξεργάστηκαν ο Παπαδόπουλος, ο Βράιλας-Αρμένης και αρκετοί ακόμα λόγιοι της εποχής[10].

Σε πρακτικό καλλιτεχνικό επίπεδο, οι ιδέες περί *βελτίωσης* της ζωγραφικής του Παπαδόπουλου στόχευαν στη *διόρθωση* της προοπτικής, της ανατομίας και του χρώματος της *μετα-βυζαντινής* ζωγραφικής. Έτσι τα *διορθωμένα* πρότυπα μπορούσαν πλέον να λειτουργήσουν ως σύμβολα ανώτερων ιδεών. Εμβλη-

---

της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011, 242-250, 271-276 (εξής: Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*). Ν. Γραίκος, «Η εκλεκτικιστική φυσιογνωμία της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής και τα αιτούμενα της σημερινής έρευνας», στο: *Ζείδωρος Ὑετός, Τιμητικὸς Τόμος στὸν Καθηγητὴ Δημήτριο Δ. Τριανταφυλλόπουλο ἐπὶ τῇ ἑβδομηκονταπενταετηρίδι του (επιμ. Χ. Χοτζάκογλου), Κυπριακαὶ Σπουδαὶ ΟΗ΄ - ΟΘ΄1 (2016-2017)*, Λευκωσία 2019, 207-232.

9. Βλ. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική*. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 242-262. Ν. Γραίκος, «Κατασκευάζοντας τη νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη: το θεώρημα της "βελτιωμένης βυζαντινής ζωγραφικής"», *Ιστορία της Τέχνης* 5 (2016), 80-99, 227.

10. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 253-254.

ματικοί καλλιτέχνες, των οποίων το έργο μπορεί να ανταποκριθεί στις θεωρητικές αυτές αρχές, ήταν ο Θείρσιος, ο Σπ. Χατζηγιαννόπουλος (Εικ. 1), ο Νικηφόρος Λύτρας, ο Πρινόπουλος, ο Γεωργαντάς κ.ά.

Στην αρχιτεκτονική και στην ναοδομία της εποχής οι ιδέες περί *βελτίωσης* εκφράστηκαν κυρίως από τον αρχιτέκτονα Λύσανδρο Καυταντζόγλου, ο οποίος ανέπτυξε τις ιδέες του στους γνωστούς του *Λόγους*, που δημοσίευσε γύρω στα μέσα του 19ου αι.[11] Ο Καυταντζόγλου προσπάθησε να συνδυάσει τις ιδέες του ευρωπαϊκού κλασικισμού – ήδη βέβαια παρωχημένου στην Ευρώπη – με στοιχεία από τη βυζαντινή και την αναγεννησιακή αρχιτεκτονική. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι το ίδιο διάστημα στην Ευρώπη σημειώνεται έντονη η τάση αναζήτησης μιας νέας εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, η οποία στην πράξη εκφραζόταν εκλεκτικιστικά με τη συναρμογή αυτούσιων μοτίβων δανεισμένων από ποικίλους ρυθμούς, όπως τη γοτθική, ρωμανική και τη βυζαντινή αρχιτεκτονική[12].

Την ίδια στιγμή στην Ελλάδα το *μετα-βυζαντινό* αρχιτεκτονικό παρελθόν, ήταν στην ουσία εκλεκτικιστικό, μετά από τις δυτικές επιρροές που δέχτηκε η ελληνική αρχιτεκτονική κατά την εποχή της τουρκοκρατίας και ιδίως κατά τον 18ο αιώνα. Το ζήτημα του σχεδιασμού ενός νέου αρχιτεκτονικού τύπου ελληνικής εκκλησίας απασχόλησε έντονα τους αρχιτέκτονες του «αθηναϊκού κλασικισμού», κατά τις πρώτες δεκαετίες μετά την απελευθέρωση. Οι προσπάθειες σύζευξης βυζαντινού και νεοκλασικού ρυθμού στην αρχιτεκτονική οδήγησαν στη δημιουργία του λεγόμενου *ελληνοβυζαντινού ή οθωνικού*[13] ρυθμού από τη δεκαετία του 1840 μέχρι τη δεκαετία του 1860. Στο διάστημα αυτό διαμορφώνονται τα βασικά χαρακτηριστικά του ρυθμού, όπως, η υιοθέτηση της βασιλικής με εγκάρσιο κλίτος, νάρθηκα, εξωνάρθηκα και βυζαντινότροπο τρούλο, τα «βυζαντινά παράθυρα, κωδωνοστάσια και κλασικιστικά γείσα και πιλάστρα»[14] και τα εξωτερικά επιχρίσματα.

Στο επίπεδο της καλλιτεχνικής πραγμάτωσης και αναπαράστασης, οι κυ-

---

11. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική*, 94-104.

12. Βλ. Δ. Φιλιππίδης, *Η ζωή και το έργο του αρχιτέκτονα Λύσανδρου Καυταντζόγλου (1811–1885)*, Αθήνα 1995, 179 (εξής: Φιλιππίδης, *Η ζωή και το έργο*).

13. Βλ. Κ. Η. Μπίρης, *Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20όν αιώνα*, Αθήναι 1966, 133, 107-108. Ξ. Χόιπελ-Σκαρπιά, *Η μορφολογία του γερμανικού κλασικισμού (1789-1848) και η δημιουργική αφομοίωσή του από την ελληνική αρχιτεκτονική (1833-1897)*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 1976, 214-216. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984, 93, 95, 98, 142 (εξής: Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*), 165. Γρ. Α. Πουλημένος, *Η ελλαδική Ναοδομία στην περίοδο του νεοκλασσικισμού (1830–1912)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήναι 1997, 181-185. Μ. Μπίρης και Μ. Αδάμη-Καρδαμίτση, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001, 97-98, 227. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 22-23.

14. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, 142.

ριότεροι Έλληνες αρχιτέκτονες που εργάστηκαν στη διαμόρφωση του «ελληνοβυζαντινού» ρυθμού, ακολουθώντας όμως σε πολλές περιπτώσεις διαφορετικούς δρόμους, ήταν ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου, ο Δημήτριος Ζέζος, ο Σταμάτης Κλεάνθης και ο Π. Κάλκος. Κομβικής σημασίας μνημείο αποτέλεσε ο ναός του Ευαγγελισμού ή νέας Μητρόπολης Αθηνών (Εικ. 2)[15], ο οποίος αρχικά σχεδιάστηκε από τον Θεόφιλο Hansen, στη συνέχεια το έργο ανέλαβε ο Δημήτριος Ζέζος, για να το ολοκληρώσει ο Boulanger με εργολάβο τον Κάλκο. Στο πνεύμα της *βελτίωσης*, η αρχιτεκτονική του ναού εκπληρούσε αυτό που ο Γρ. Παπαδόπουλος οραματιζόταν, μια αρχιτεκτονική δηλαδή που θα εμπνέεται «ὑπό τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος καὶ τῶν προηγησαμένων ἱστορικῶν σχημάτων, οὐδὲ τοῦ ἀρχαίου ἀφισταμένον, οὐδὲ τὴν ζῶσαν ποικιλίαν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ καλλιτέχνου ἀποκλείοντα»[16].

Στην εκκλησιαστική μουσική οι αντίρροπες τάσεις που εμφανίζονται ήδη από τα μέσα του 18^{ου} αι. αποκτούν πιο διακριτά χαρακτηριστικά μετά την ανεξαρτησία[17]. Στο ένα άκρο βρισκόταν οι ενοριακοί ψάλτες, οι οποίοι συνέχιζαν τη *μετα-βυζαντινή* μουσική παράδοση, η οποία παρά τις δυτικές επιρροές εξακο-

15. Βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 30-33.

16. Γρ. Παπαδόπουλος, «Λόγος περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής τέχνης και ιδιαιτέρως περί της ελληνικής αγιογραφίας», *Χρονικά Ελληνικού Εκπαιδευτηρίου, έτος ΙΖ', περιόδου Β', έτος ΣΤ', Έκθεσις περί του Ελληνικού εκπαιδευτηρίου κατά το σχολικόν έτος 1869-1870, επί τη 28 Ιουνίου 1870 το δέκατον έβδομον γενομένης διανομής βραβείων προς τους αριστεύσαντας των μαθητών υπό του σεβασμιωτάτου αρχιεπισκόπου Αργολίδος κυρίου Δανιήλ*, Εν Αθήναις 1870, 4 (εξής: Παπαδόπουλος, Λόγος περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής τέχνης).

17. Για την εκκλησιαστική μουσική του 19ου αι., βλ. Θ . Ν. Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής (1824-1919)*, Αθήναι 1919. Γ. Βεργωτής, *Ξένες επιδράσεις στη Λειτουργική Μουσική από το 1830-1960 στο ελληνικό κράτος*, Θεσσαλονίκη 1987. Γ. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα 1990(εξής: Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*). Ο ίδιος, *Ρωσικές επιδράσεις στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα 1993 (εξής: Φιλόπουλος, *Ρωσικές επιδράσεις*). Φιλιππίδης, *Η ζωή και το έργο*, 190-191, 191(παραπ. 244). Γ. Φιλόπουλος, *Σπουδή στη μουσική βιβλιογραφία της ελληνικής πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1996.Ο ίδιος, *Η πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική στην ελληνική κοινότητα του Λονδίνου*, Αθήναι 1997. Γ. Πλεμμένος, *Καλλιτεχνικώς Προοδεύομεν… Η διείσδυση της ευρωπαϊκής μουσικής στην ελληνική επαρχία (1890–1912)*, Καλαμάτα 2004. Α. Δ. Κυριακίδου, *Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική στους Ελληνορθόδοξους ναούς του Αγ. Νικολάου της Τεργέστης και του Αγ. Γεωργίου της Βενετίας από το 1840 έως το 1975: αρχεία-θεματικοί κατάλογοι*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2012. Δ. Κ. Μπαλαγεώργος, «Συνοπτικό σχεδίασμα της ιστορίας της νεοελληνικής ψαλτικής τέχνης (ιθ'-κ' αι.)», *Α' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 653-664. Α. Δ. Κυριακίδου, *Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική στους Ελληνορθόδοξους ναούς του Αγ. Νικολάου της Τεργέστης και του Αγ. Γεωργίου της Βενετίας από το 1840 έως το 1975: αρχεία-θεματικοί κατάλογοι*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2012. Εκτενή ομόχρονη βιβλιογραφία του 19^{ου} αι. βλ. στο Ν. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική*, 144-150 (ιδιαίτερα υποσ. 9, 149-150).

λουθούσε να υπηρετεί αποτελεσματικά τη λατρεία. Ωστόσο, στο πνεύμα του εκσυγχρονισμού, η τάση αυτή στην ουσία δεν ικανοποιούσε κανέναν: ούτε τα νέα αστικά στρώματα και τους λογίους ούτε και τον απλό λαό. Ο ιερέας Ευστάθιος Θεριανός το 1856 σημείωνε χαρακτηριστικά: «Φιλονεικία ὑπάρχει ἀπὸ πολλῶν ἤδη ἐτῶν μεταξὺ τῶν ὁμοδόξων Ἑλλήνων ἂν ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δύναται νὰ βελτιωθῇ ἐπὶ τὶ κρεῖττον ὡς καὶ αἱ ἄλλαι ὡραῖαι τέχναι, αἵτινες συμμετασχοῦσαι μετὰ τοῦ ἔθνους πολὺ χρόνιον καὶ στυγερὰν δουλείαν, ἤρχισαν ἤδη μετὰ τὴν ἐθνικὴν ἡμῶν ἀνεξαρτησίαν ν' ἀναζωπυρῶνται καὶ νὰ λαμβάνωσιν ὁσημέραι πλειοτέραν»[18]. Έτσι σταδιακά εμφανίζεται μία αντίρροπη τάση, η οποία στόχευε στην εισαγωγή της ευρωπαϊκής πολυφωνίας. Η εισαγωγή αυτή δεν είχε τον χαρακτήρα της αυτούσιας αντιγραφής των δυτικών προτύπων, αλλά της *βελτίωσης* των ύμνων της παράδοσης με την παράλληλη μεταγραφή τους (*τονισμό*) στην ευρωπαϊκή σημειογραφία (με όλες τις αλλοιώσεις και τις ορθολογιστικές απλοποιήσεις που αυτό συνεπάγεται) και την εναρμόνισή τους «εἰς τὸ τετράφωνον, [...] διατηρηθείσης τῆς πρωτοτύπου μελωδίας ἀπαρατρέπτου» (Εικ. 3)[19].

Ωστόσο, οι προσπάθειες αυτές δεν έτυχαν ιδιαίτερης επιτυχίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προσπάθειες των λογίων, οι οποίοι επιθυμούσαν ηπιότερες αλλαγές. Χαρακτηριστικές ήταν οι απόψεις του Γ. Παπαδόπουλου, ο οποίος, στο ίδιο πνεύμα με τις ιδέες της *βελτίωσης* της ζωγραφικής, πρότεινε σε πρώτο επίπεδο την επιμελή συναγωγή των εκκλησιαστικών μελών σε όλες τους τις εκδοχές. Στη συνέχεια τα μουσικά μέλη θα έπρεπε να αποκαθαρθούν από τις ανατολικές, και ιδίως τις αραβικές, προσμίξεις για να αναφανεί η «αρχαία» μελική μορφή. Τέλος «διὰ μελοποιῶν δοκίμων, κατὰ τε τὴν ἡμετέραν ἐκκλησιαστικὴν καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν καλῶς συγκεντρωμένων, νὰ μετενεχθῶσι ταῦτα εἰς τὸ νεώτερον σύστημα τῆς κλίμακος τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, εἰσαγομένης τῆς ἁρμονίας μετὰ προσοχῆς, ἀλλ' οὐδεμιᾶς ἄλλης ἐν αὐτοῖς γινομένης μεταβολῆς»[20]. Χαρακτηριστικό, στο επίπεδο της μουσικής αναπαράστασης αυτών των θεωρητικών ιδεών, ήταν το τρίφωνο «αρμονικό σύστημα» του Ιωάννη Σακκελαρίδη[21].

---

18. Ευστάθιος Θεριανός, «Σκέψεις περί της εκκλησιαστικής μουσικής», *Πανδώρα* 162 (15/12/1856), τόμ. Ζ′ (1856–1857), 414.

19. Από τον τίτλο του δευτέρου τόμου των *Ύμνων της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, που εκδόθηκε με την επιμέλεια του ιεροδιακόνου και ιεροψάλτου Άνθιμου Νικολαΐδου του Γανοχωρίτου, στη Βιέννη στις 30/1/1847, βλ. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 33.

20. Παπαδόπουλος, Λόγος περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής τέχνης, 6.

21. Κ. Δ. Καλοκύρης, «Το έργο του μουσουργού Ι. Θ. Σακελλαρίδη και η παράδοση της Βυζ. Μουσικής. Κριτική σκιαγραφία 50 χρόνια μετά το θάνατό του [Α′]», *Θεολογία* ΝΗ′ (Ιούλ.-Σεπτ. 1987), τευχ. Γ′, 458-500. Κ. Δ. Καλοκύρης, «Το έργο του μουσουργού Ι. Θ. Σακελλαρίδη και η παράδοση της Βυζ. Μουσικής. Κριτική σκιαγραφία 50 χρόνια μετά το θάνατό του [Β′]»,

Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη των θεσμικών μηχανισμών, που υποστήριξαν και προώθησαν τις βελτιωμένες καλλιτεχνικές μορφές, και την λατρευτική τους αποτελεσματικότητα.

Είναι χαρακτηριστικό ότι, αντίθετα με ό,τι συνήθως αναγράφεται στη σχετική βιβλιογραφία, οι *βελτιωμένες* καλλιτεχνικές μορφές δεν έτυχαν της ίδιας υποστήριξης από τους επίσημους θεσμούς. Η βασιλική, κρατική εξουσία, ιδιαίτερα κατά τα χρόνια του Όθωνα, υποστήριξε σε μεγαλύτερο βαθμό τις αλλαγές από ό,τι η επίσημη Εκκλησία. Για παράδειγμα, η *βελτιωμένη* βυζαντινή ζωγραφική υποστηρίχθηκε από πολλούς ιεράρχες, οι οποίοι μετακαλούσαν γνωστούς ακαδημαϊκούς ζωγράφους για την εσωτερική διακόσμηση των νεόδμητων μεγάλων καθεδρικών ναών που χτίζονταν στις έδρες των μεγάλων επισκοπών, ωστόσο, η επίσημη Εκκλησία ουδέποτε επιχείρησε να ρυθμίσει συστηματικά τις καλλιτεχνικές επιλογές σε όλους τους ναούς, όπως θα κάνει για το νεοβυζαντινό ιδίωμα κατά τον 20ό αι. Γι' αυτό και, αντίθετα με ό,τι συνήθως αναγράφεται, η εκκλησιαστική τέχνη του 19ου αι. δεν είναι ακαδημαϊκή αλλά εκλεκτικιστική, διατηρώντας ισχυρούς δεσμούς με την προηγούμενη *μετα-βυζαντινή* παράδοση.

Στη ναοδομία η κατάσταση ήταν κάπως διαφορετική. Η εισαγωγή δυτικών στοιχείων είχε παγιωθεί ήδη από τον 18ο αι. και επιπλέον η ανέγερση των ναών ανήκε στη νομική αρμοδιότητα των Δήμων και όχι της Εκκλησίας[22]. Η επίσημη Εκκλησία φαίνεται ότι γενικά υποβοήθησε τις νέες «βελτιωμένες» ρυθμολογίες, παρά τις περιστασιακές αντιδράσεις.

Στην εκκλησιαστική μουσική και ιδιαίτερα στην εισαγωγή της πολυφωνίας, η Εκκλησία κράτησε γενικά συγκρατημένη στάση. Για παράδειγμα, οι τετράφωνες συνθέσεις, που εκτελούσε στον ναό της Αγίας Ειρήνης Αιόλου η χορωδία του Κατακουζηνού, βρήκαν άμεση αποδοχή από τα αστικά κυρίως στρώματα, όμως η προσπάθεια ανάλογου εγχειρήματος στον μητροπολιτικό ναό της Αθήνας το ίδιο έτος (1870) δεν πρόλαβε καν να εκδηλωθεί, εξ' αιτίας των διαμαρτυριών του καθηγητή Δημ. Βερναρδάκη και του ιεράρχη Αλεξ. Λυκούργου[23]. Λίγα χρόνια αργότερα, την 1η Ιανουαρίου του 1875, η Ιερά Σύνοδος, προφανώς μετά από πιέσεις διαφόρων διανοουμένων, αλλά και της ίδιας της

Θεολογία ΝΗ', Οκτ.-Δεκ. 1987), τευχ. Δ', 787-850. Π. Α. Χρυσικός (επιμ.), *Η ζωή και το έργο του Ιωάννου Θεοφάνους Σακελλαρίδη και η μουσική κίνηση στο Λιτόχωρο από τις αρχές του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα. Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας*, Λιτόχωρο 2016.

22. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 5-11.

23. Δ. Βερναρδάκης, *Λόγος αὐτοσχέδιος περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθεὶς ὑπὸ Δημητρίου Βερναρδάκη κατ' ἐντολὴν τοῦ ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου καὶ ἐκφωνηθεὶς ὑπ' αὐτοῦ ἐν τῷ Βαρβακείῳ τὴν δ' Δεκεμβρίου, ἡμέραν ἐπέτειον τῆς συστάσεως αὐτοῦ,* Ἐν Τεργέστῃ τύποις τοῦ Αὐστροουγγρικοῦ Λόϋδ 1876.

βασίλισσας Όλγας[24], με νέα εγκύκλιό της, η οποία όμως προξένησε αντιδράσεις από την ομάδα του εν *Αθήναις Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου*, επιτρέπει να ψέλνεται στον μητροπολιτικό ναό της Αθήνας η τετράφωνη μουσική, μόνο κατά τις εθνικές και βασιλικές γιορτές, μέχρι όμως να πραγματοποιηθεί η απαραίτητη *βελτίωση* της παραδοσιακής εκκλησιαστικής μουσικής[25]. Οι προβληματισμοί για τη *βελτίωση* της εκκλησιαστικής μουσικής συνεχίστηκαν κατά τον 20ό αι. με ενδιαφέρουσες λύσεις. Για παράδειγμα, ο Εμμ. Βαμβουδάκης και ο μητροπολίτης Σερβίων και Κοζάνης Διονύσιος Ψαριανός υποστήριξαν την άποψη (*θεωρία της εξαίρεσης*) ότι οι βυζαντινές μονωδίες μπορούν να εναρμονιστούν, απορρίπτοντας εξίσου την εμμονή στους τύπους της παράδοσης, αλλά και στην άνευ όρων παράδοση στον εκδυτικισμό, θέτοντας ως πρωταρχικό κριτήριο το λειτουργικό και εκκλησιαστικό ήθος. Αντίστοιχες ιδέες διατύπωσε ο μουσικός Σόλωνας Μιχαηλίδης, ο οποίος ήταν αντίθετος στη διατύπωση ενός γενικού συστήματος εναρμόνισης των βυζαντινών μελωδιών. Όπως έγραφε: «Είναι μελωδίες που δε χρειάζονται για να μεταδώσουν τη μεγαλύτερη συγκίνηση παρά το ίσο μονάχα … είναι άλλες που αρκούνται σε μια διπλή συνηχητική γραμμή»[26].

Η επιτελεστική αποτελεσματικότητα των «βελτιωμένων» καλλιτεχνικών μορφών, δηλαδή η ανταπόκριση στις λατρευτικές ανάγκες και η αποδοχή του λαού, των λογίων και των θεολόγων ήταν επίσης διφορούμενη. Σε γενικές γραμμές, ο πιστός λαός ήταν έτοιμος να δειχθεί, υπό όρους, νεωτερισμούς που θα είχαν την ευρωπαϊκή σφραγίδα, επιδεικνύοντας μεγαλύτερη ανοχή έναντι των νεωτερισμών στη ζωγραφική και στην αρχιτεκτονική και λιγότερο στην εκκλησιαστική μουσική. Για παράδειγμα, στους ναούς μεγάλων αστικών κέντρων του 19ου αι., όπως της Αθήνας, της Πάτρας, της Ερμούπολης κ.ά., το ποίμνιο έφερνε σοβαρές αντιρρήσεις για την εισαγωγή της πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής, ωστόσο, στους ίδιους ναούς ευδοκιμούσε η ανάλογης αισθητικής *βελτιωμένη* ζωγραφική. Οι καλλιτεχνικές αλλαγές ήταν ανεκτές, εφόσον δεν διασάλευαν το παλαιότερο σημειωτικό και πολιτισμικό σύστημα των αναπαραστάσεων και των νοοτροπιών και, επίσης, δεν επηρέαζαν το θρησκευτικό δόγμα και τις πατροπαράδοτες λατρευτικές πρακτικές. Είχαν, κατά συνέπεια, εκλεκτικιστικό και μεταβατικό χαρακτήρα[27].

Ο *εκλεκτικισμός* συνιστά σημαίνουσα καλλιτεχνική μεταβλητή με χαρακτηριστικά στοιχεία την υιοθέτηση δυτικότροπων στοιχείων στην τεχνοτροπία και στις τεχνικές, όπως η χρήση του λαδιού στη ζωγραφική ή η χρήση νέων οι-

24. Η βασίλισσα Όλγα υποστήριζε ένθερμα τις αλλαγές στην εκκλησιαστική τέχνη εξαιτίας και της ρωσικής της καταγωγής, βλ. Φιλόπουλος, *Ρωσικές επιδράσεις*.

25. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 104.

26. Βλ. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 56–57.

27. Ό.π. υποσ. 8.

κοδομικών τεχνικών στην αρχιτεκτονική. Συγχρόνως, όμως, το βασικό σημειωτικό σύστημα οργάνωσης της εικονογραφίας και του καλλιτεχνικού χώρου μεταβάλλεται επιλεκτικά κι όχι ριζικά[28]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ιδιόμορφη υιοθέτηση στοιχείων της γραμμικής προοπτικής στη ζωγραφική και η σύζευξη των παλαιότερων ρυθμών με τους νεότερους ευρωπαϊκούς στην αρχιτεκτονική, χωρίς να επηρεάζεται η γενικότερη επιτελεστική οργάνωση του λειτουργικού χώρου των ναών.

Οι λόγιοι και οι σπουδασμένοι θεολόγοι ήταν περισσότερο διχασμένοι. Υπήρχαν οι εκσυγχρονιστικές τάσεις που εξέφραζαν λόγιοι, όπως ο Στέφανος Κουμανούδης[29]και ο Ειρηναίος Ασώπιος[30], αλλά και τάσεις περισσότερο *παραδοσιακές*, που εξέφραζαν άλλοι, όπως ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος[31], ο Γ. Τυπάλδος-Κοζάκηςκ.α.[32]. Ωστόσο, ο ιδεολογικός *εκλεκτικισμός*και οι τάσεις συγκερασμού των ευρωπαϊκών και *παραδοσιακών* ιδεών διαμόρφωναν τα κύρια χαρακτηριστικά του πολιτισμικού πεδίου[33].

Για παράδειγμα,η συστηματική μελέτη της βυζαντινής τέχνης ξεκινά ήδη από τα μέσα του 19ου αι. – η ίδρυση της *Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* το 1884[34] αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα στην κατεύθυνση αυτή –, ωστόσο, η μελέτη αυτή γίνεται με τους ιδεολογικούς όρους της γερμανικής πρόσληψης του βυζαντινού πολιτισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των αντιφάσεων που συναντούμε στο θεωρητικό λόγο περί βυζαντινής και εκκλησιαστικής τέχνης είναι η απόδοση του επιθετικού προσδιορισμού *βυζαντινός ή βυζαντιακός* σε καλλιτεχνικές πραγματώσεις[35], οι οποίες στην ουσία *βελτιώνουν* τα βυζαν-

---

28. Ν. Γραίκος, «Ο ζωγραφικός χώρος στην ελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική (19ος - αρχές 20ούαι.)· στοιχείο "συνέχειας" ή "ασυνέχειας" της "παράδοσης"», *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 265–284.

29. Στ. Κουμανούδης, *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερον. Προσετέθησαν και δύο πραγματείαι Ιωάννου Βιγκελμάννου περί τέχνης εκ του Γερμανικού*, Εν Βελιγραδίω 1845.

30. Εκδότης του *Αττικού Ημερολογίου* στην Αθήνα από τα μέσα μέχρι τα τέλη του 19ου αι.

31. Σπ. Ζαμπέλιος, «Φιλολογικαί τινές έρευναι της νεοελληνικής διαλέκτου», *Πανδώρα* 160, τομ. Ζ΄(1856–1857), 369 - 380.

32. Γ. Τυπάλδος-Κοζάκης, «Τα στοιχεία της βυζαντινής τέχνης», *Παρνασσός* ΙΕ΄, (Σεπτ. 1892), 74-78.

33. Βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 243-246.

34. Για την ιδρυτική διακήρυξη της ΧΑΕ και το πρώτο καταστατικό, βλ. *Δελτίον* Α΄ (1892), 3-4, 6-9. Ο Γ. Λαμπάκης ήταν ο εμπνευστής της Εταιρείας. Οι απόψεις του περί της επιστημονικής μελέτης της *χριστιανικής αρχαιολογίας* συνοψίζονται στο: Γ. Λαμπάκης, *Χριστιανική Αγιογραφία των εννέα πρώτων αιώνων (1 - 842) ήτοι από των αρχών του χριστιανισμού μέχρι της αναστηλώσεως των αγίων εικόνων*, Εν Αθήναις 1896. Γενικότερα για την ίδρυση και λειτουργία της *ΧΑΕ*, πρβλ. Γραίκος, *Η "βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική*, 135 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

35. Οι νεολογισμοί αποτελούν χαρακτηριστικό στοιχείο μεταβατικών εποχών, όπως ο 19ος αι. Οι όροι *βυζαντινός*, *βυζαντιανός*, *βυζαντι[η]νισμός* κ.ά. έχουν σχετικά πρόσφατη ζωή στην

τινά πρότυπα και με τις σημερινές μας γνώσεις περί βυζαντινής τέχνης θα θεωρούνταν μάλλον εκλεκτικιστικές παρά βυζαντινές.

Συμπεράσματα

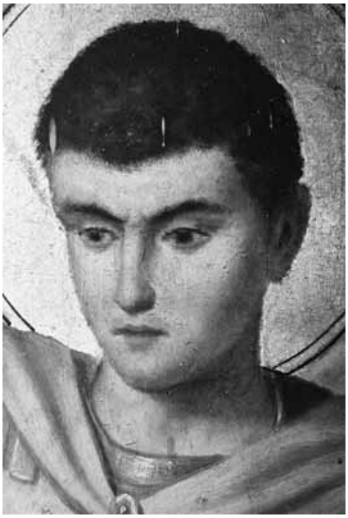
Συμπερασματικά, η προσπάθεια ερμηνείας της εκκλησιαστικής τέχνης ως σύνθετου φαινομένου με τον συνυπολογισμό πολλών μορφών τέχνης μπορεί να διευρύνει τον ορίζοντα κατανόησης όχι μόνο της εκκλησιαστικής τέχνης σε ολιστικό επίπεδο, αλλά και των επιμέρους τεχνών ειδικότερα.

Στην παραδειγματική περίπτωση που αναλύσαμε, οι έννοιες της *βελτίωσης* και του *εκλεκτικισμού* διαπνέουν και τις τρεις μορφές τέχνης. Η *βελτίωση*, ωστόσο, δεν νοείται ως καταστροφή της παράδοσης, τουλάχιστον στο επίπεδο των προσδοκιών, αλλά ως εκσυγχρονισμός της, σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, τα οποία ούτως ή άλλως διαπότιζαν το ευρύτερο πολιτισμικό και ιδεολογικό πεδίο. Αντίστοιχα ο *εκλεκτικισμός* δεν νοείται ως νέο μόρφωμα και μεταλλαγή του παραδοσιακού πολιτισμικού και σημειωτικού συστήματος, αλλά ως εμπλουτισμός του υπαρκτού «σώματος» με ανεκτά όθνεια στοιχεία.

Οι παραλληλισμοί ανάμεσα στις τέχνες παρουσιάζουν ενδιαφέρον. Για παράδειγμα,οι θεωρητικοί της *βελτιωμένης* βυζαντινής ζωγραφικής υποστήριζαν τη διόρθωση των παλαιότερων προτύπων σε μια διαδικασία *εναρμόνισης* με τους κανόνες της ευρωπαϊκής τέχνης, χρησιμοποιώντας ως βάση το βυζαντινό σχέδιο, το οποίο όμως, όπως και στην περίπτωση της μουσικής θα έπρεπε να μεταγραφεί (*τονιστεί*) σε νέες εξευρωπαϊσμένες μορφές. Αντίστοιχα στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, οι παλαιότεροι ρυθμοί θα έπρεπε να εξωραϊστούν και να εναρμονιστούν με τα μεγέθη και την πολυτέλεια της κατασκευής των αντίστοιχων ευρωπαϊκών παραδειγμάτων.

Ωστόσο, η ερμηνευτική και *δια-εικονιστική* μεταγραφή της μιας τέχνης στην άλλη προϋποθέτει επεξεργασμένα μεθοδολογικά εργαλεία και ευρύτερες παραδειγματικές εφαρμογές. Ίσως, μέσα από αυτή τη διαδικασία, θα είναι δυνατή η απάντηση του ερωτήματος της εφικτότητας, αλλά και της επιστημονικής εγκυρότητας αυτής της μεταγραφής.

ελληνική λεξικογραφία, εάν λάβει κανείς υπόψη του ότι ειδικότερα τη λέξη *βυζαντινός* την πρωτοχρησιμοποίησε στα ελληνικά ο Α. Κοραής το 1807. Βλ. ενδεικτικά Στ. Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθεισών από της αλώσεως μέχρι των καθ΄ ημάς χρόνων (τ. 1-2)*, (αναστατική της πρώτης έκδοσης του 1900 με προλεγόμενα του Κ. Θ. Δημαρά), Αθήνα 1998, 231. Ο Γ. Λαμπάκης απορρίπτει την ονομασία *βυζαντινή τέχνη* προτείνοντας τη σωστότερη κατά τη γνώμη του *ελληνική χριστιανική τέχνη*. Βλ. Γ. Λαμπάκης, «Περί διακρίσεως των όρων Βυζαντινή Αρχαιολογία και Βυζαντινή τέχνη και των όρων Χριστιανική Αρχαιολογία και Χριστιανική τέχνη», *Δελτίον* Ζ΄ (1906), 58-63.



Εικ. 1. Σπ. Χατζηγιαννόπουλος. *Άγιος Δημήτριος* (λεπτ.). 1897. 71,5 x 123,5 x 2 εκ. Ελαιογραφία σε προετοιμασμένο μονόφυλλο ξύλο. Ι. Ν. Εισοδίων της Θεοτόκου Λιβαδιάς (φωτ. Μάρτιος 2002).



Εικ. 2. Ιερός Ναός Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (Μητροπολιτικός) Αθηνών (*Πανδώρα* 91, τ. Δ′ (1/1/1854), 511-513.



ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΑΛΗΘΕΙΑ 167

Εικ. 3. «Ἀρ. 1 - Τὸ Ψαλτήριον, ἤτοι τὸ ἐφευρεθὲν ὄργανον τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς», «Ἀρ. 2 - Ὁ Κανὼν τοῦ Ψαλτηρίου», *Εκκλησιαστική Αλήθεια* 21, τ. 15 (έτος ΙΑ′, 19/7/1891), 167.

Γεωργία Γραίκου

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΑ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΑ ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟ-ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ (18ος-20ος αι.). ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΤΟ ΔΙΟΝ ΠΙΕΡΙΑΣ

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου βρίσκεται στην περιοχή του αρχαίου Δίου (μετέπειτα οικισμό της Μαλαθριάς) (Εικ.1). Το Δίον από την αρχαιότητα μέχρι την πρωτοβυζαντινή εποχή ήταν μια από τις σημαντικότερες πόλεις της Πιερίας[1]. Σύμφωνα με την έως τώρα έρευνά μας[2], ο οικισμός είχε συνεχή κατοίκηση σε όλη την ιστορία του, παρά τις μικρές χρονικές διακοπές. Ένα στοιχείο, το οποίο συνηγορεί στη συνεχή κατοίκηση του οικισμού, είναι και η ύπαρξη του ναού του Αγίου Δημητρίου.

Για τον ναό του Αγίου Δημήτριου δεν έχουμε σαφείς ενδείξεις χρονολόγησης. Στον ναό σώζονται τρεις επιγραφές. Η παλαιότερη αναφέρεται στην ανέγερση του νάρθηκα[3] επί ποιμαντορίας επισκόπου Πλαταμώνος Νεοφύτου (1740-1756/1763)[4]. Οι δύο μεταγενέστερες επιγραφές χρονολογούνται το 1904. Η πρώτη βρίσκεται στον νάρθηκα και αναφέρεται πιθανόν σε μία επι-

---

1. Βλ. F. Papazoglou, *Les villes de Macédoine à l' époque romaine*, Athènes- Paris 1988, 106-111.

2. Βλ. Γ. Γραίκου, *Ο ναός του Αγίου Δημητρίου στο Δίον Πιερίας. Αρχαιολογικά και πολιτισμικά παλίμψηστα*, Κατερίνη 2016 (στο εξής: Γραίκου, *Ο ναός του Αγίου Δημητρίου*).

3. *[1] + (ΑΝ)ε(ΓΕ)ΡΘΗ, ἘΚ ΒΆΘΡοV · ΚΑΙ Α(ΝΕ)(ΣΤ)ΟΡΙΘΗ, Ο ΠΑΡΟΝ ΑΡΤΟΙΚΑ[J] (ΤΟV) ΜΕΓΑΛΟ[ΜΑΡΤΥΡΟΣ], (ΔΗ)[ΜΗΤ]ΡΙΟV ΔΙ(Α Ε)ΞΟΔΟV (ΤΗ)C ΓΑΛΙΝΟΤΆΤΗC ΔΟ̦VΛΗC /*

[2] ΤΟV ΘΕΟV ΑΡΤΟΙΚΑC ΑΡΧΙΕΡΑ[ΤΕΒ]ΟΝΤΟC ΤοV ΘΕΟΦΙΛΕ(ΣΤ)ΑΤΟV ΛΟ(ΓΗ)ΟΤΑ-ΤοV ΕΠΙCΚΟΠΟV, ΠΛ(ΑΤ)ΑΜΟΝΟC ΚVΡΙΟV /

[3] ΚVΡΙΟV · ΚΥΡ ΝΕΟΦΊΤΟV · Ο V Η Π(ΑΤΡ)ΗC ΑΥ(ΤΟΥ) ΕΚ (ΤΗ)C ΠΕΡΙΦΗΜΟCΚΟΜVC Μ[_ _ _] ΙΡοC ΚΕ ΙΡ(ΑΤ)Έ[VΟΝΤΟ]ΟC ΤοVΕ[VΛΑΒ]Ε(ΣΤ)Α(ΤΟV) /

[4] ΑΝΑCΤΑCΙΟVΙΕΡΕ(ος) ΔΗΑ CΥΝ(ΔΡ)ΟΜΗC[_ _ _] .

4. Για τον επίσκοπο Νεόφυτο, βλ. Αθ.Αγγελόπουλος, «Η επισκοπή Πλαταμώνος και οι αρχιερατεύσαντες εν αυτή», στο:*Τιμητικός Τόμος αφιέρωμα εις τον Μητροπολίτην Κίτρους Βαρνάβαν επί τη 25ετηρίδι της αρχιερατείας του*, Αθήναι 1988, 45-82 [εδώ: 52-53].

σκευή που έγινε σε αυτόν[5] και η δεύτερη βρίσκεται στο εσωτερικό του ναού[6] και αναφέρεται στην ιστόρηση του νεότερου εικονογραφικού προγράμματος επί ποιμαντορίας επισκόπου Παρθενίου Βαρδάκα (1904-1933).

Η αρχιτεκτονική του ναού

Ο ναός στη σημερινή του μορφή είναι μονόχωρος, δρομικός[7]. Η κόγχη του Ιερού είναι ημικυλινδρική εσωτερικά και τρίπλευρη εξωτερικά (Εικ. 2). Στις τρεις πλευρές της ανοίγονται τρία ισοϋψή παράθυρα. Ο τύπος της τρίπλευρης κόγχης με τρία ισοϋψή παράθυρα σε κάθε πλευρά απηχεί παλαιότερες παραδόσεις, ενώ αρκετά παραδείγματα συναντάμε τον 12ο και τον 13ο αιώνα[8]. Από την υστεροβυζαντινή περίοδο κι εξής η χρήση αυτού του τύπου κόγχης ατονεί,για να επανεμφανιστεί τη μεταβυζαντινή περίοδο[9].

Η τοιχοποιία του ναού είναι μεικτή (Εικ. 3). Στο κάτω μέρος και στις γωνίες των τοίχων χρησιμοποιούνται μεγάλοι δόμοι και μερικά ένθετα μαρμάρινα

---

5. *[1] [_ _ _]Γεώρ. _αραρ[_ _ _] / [_ _ _]μ: Γιάννη, ΝτούλαΠ(αη), Χρή[στου] [_ _ _] / [2] [ἔ]τει 1904 ῳ Μαϊου 3ῇ Δη[μ Έ] [_ _ _].*

6. *[1] Ὁ ἐπ ὀνόματιτ[ου] ἁγίου Μεγαλομάρ[τυρος] Δημητρίου θεῖος κ(αι) πάνσε /*
[2] πτος ούτος ναός ιστορ[ήθη] ἐν ετει χιλιοστῷ ἐννεακοσιοστώ τετάρτῳ /
[3] Ἀρχιερατεύοντος τ(οῦ) Π_α. Κίτρους Κ. Κ ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ εφημερ. τοῦ αἰδεσ. /
[4] ἰ[ε]ρέως κ. Ἰωάννου επιτρόπ: τοῦ ἐντιμ. Κ. Κωνσταντίνου Γ. Φεκα. συνδρο /
[5] μή τε κ(αι) δαπάνη, τῶν εὐσ: Χρι[στια:] Πα[_ _ _] Ἀνθίμου μοναΧοῦ ἀν. Δῖον τῶν /
[6] ἐντ : Νικολ. Γιάννη Τ[_ _ _] Ζαβαντ: Ν[ικολ: Πα [_ _ _] /
[7] _ _ _]ασ: Είμ(ου) Α [_ _ _] Τασ. [_] ΦεκαΝικολ Ε[_ _ _] Χρήστ(ου) [c2 _] αβα[_ _ _ σι[_ _ _ /
[8] [_ _ _ εωρ: Κυργ : Ἀθ. Χ _ _σ: Αθ. ΜπένιαΔημ. Ζαβ[ῶ _]. Μ[ι] Χάλ. Μπία[_ _ _] Β[_ _ _].

7. Για την αρχιτεκτονική του Αγίου Δημητρίου, βλ. Γραίκου, *Ο ναός του Αγίου Δημητρίου*, 32 κ.ε. · Σ. Β. Σαμπανοπούλου, «Άγιος Δημήτριος [Δίου]», στο: *Δίκτυο Αρχαιολογικών Χώρων και Μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας (Νομοί Θεσσαλονίκης-Κιλκίς-Πιερίας). Πρόσωπο και Χαρακτήρας*, Τετράδια Αρχαιολογίας 5, (εποπτ. Χ. Μπακιρτζής),Θεσσαλονίκη 2007, 234.

8. Για τη διαμόρφωση των αψίδων, βλ. G. Velenis, "Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus", στο:*The Origins of the School, Studenicaet l' art byzantine au tour de l' annee 1200(Colloquesscientifiques de l'AcadémieSerbe des Sciences et des Arts, vol. XLI, Classe des Sciences historiques,vol. 11)* (ed. V. Korać),Beograd 1988, 279-284 [εδώ: 282-283]· Κ. Τσουρής 1988. *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος, Διδακτορική διατριβή,* Θεσσαλονίκη 1988, 10.

9. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο ναός Αγίων Αναργύρων Κολοκύνθη στην Αθήνα (β΄ μισό 16ου αι.). Για τον ναό βλ. Α. Τανούλας, «Οι Άγιοι Ανάργυροι Κολοκύνθη στην Αθήνα», στο: *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 2 (επιμ. Χ. Μπούρας), Αθήνα 1982, 179-190.

*spolia*σε δεύτερη χρήση, τα οποία αποτελούν ένδειξη για την ύπαρξη προγενέστερων οικοδομικών φάσεων. Στη συνέχεια ακολουθεί ατελέςπλινθοπερίκλειστο σύστημα δόμησης, το οποίο στους κάθετους αρμούς διαμορφώνεται με επάλληλους πλίνθους σε οριζόντια διάταξη. Η τεχνική αυτή εμφανίζεται πριν από τον 11ο αιώνα[10] και συνεχίζει με λιγότερα παραδείγματα, μέχρι και τη μεταβυζαντινή περίοδο[11]. Στα ανώτερα στρώματά της, η τοιχοποιία διαμορφώνεται με επάλληλες σειρές ακατέργαστων λίθων και πλίνθων. Τον ίδιο τρόπο δόμησης συναντάμε και σε άλλους ναούς της Πιερίας, όπως στον ναό της Ζωοδόχου Πηγής Περίστασης (13ος-14ος αι.) και στον ναό Αγίου Πέτρου και Παύλου Αιγινίου (τέλη 15ου αι.).

Η τοιχοποιία έχει αρμολογηθεί με λεπτόκοκκο ασβεστοκονίαμα, το οποίο ενισχύεται από μικρά κομμάτια κεραμιδιών. Το όριο του αρμολογήματος με τους πλίνθους διαμορφωνόταν με μικρό λοξό κόψιμο, το οποίο γινόταν με το μυστρί[12] (Εικ. 4).Τα φωτιστικά ανοίγματα του ναού είναι μονόλοβα, μικρού μεγέθους. Τα κατασκευαστικά τους χαρακτηριστικά παραπέμπουν στην πρώιμη τουρκοκρατία[13].

Τον 19ο αιώνα, στη νότια πλευρά του ναού, κατασκευάστηκε στοά και διανοίχθηκε η νότια θύρα του ναού[14]. Οι επεμβάσεις στο μνημείο συνεχίστηκαν και

---

10. Χαρακτηριστικά παραδείγματα συναντάμε κυρίως στη Μακεδονία, όπως στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (β′ μισό 10ου-α′ μισό 11ου αι.) και στη Δυτική Στερεά Ελλάδα [Βλ. Π. Βοκοτόπουλος, *Η Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική εις την Ήπειρον από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνος*, Θεσσαλονίκη 1975, 142]

11. Από τις αρχές του 13ου αι. το ελεύθερο πλινθοπερίκλειστο σύστημα δόμησης απαντάται στην Ήπειρο και στη Θεσσαλία [Βλ. Α.Κ. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Άρτης», στο: *ΑΒΜΕ* Β′, 3-17 [εδώ: 15] · Ν. Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας. Από το 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393. Συμβολή στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1997, 68, 155-156.

12. Αυτή η μορφή αρμολογήματος απαντά στη Μονή Βατοπεδίου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου (α′ μισό 11ου αι.), βλ. St. Mamaloukos, «Treatment of the facades with inscribed and painted architectural forms and decorative features in mid Byzantine Architecture», στο: *Transactions of the State Hermitage Museum 33, architecture of Byzantium and KievanRus from the 9th to the 12th Centuries, materials of the International seminar November 17-21-2009,* (ed. D. D. Jolshin),St.Petersburg 2010, 74-88 [εδώ: 79-80 (υποσ. 37), όπου και παραδείγματα].

13. Για τον τρόπο κατασκευής των παραθύρων κατά τη βυζαντινή περίοδο, βλ. Γ. Βελένης, *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική,* Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 1984, παράρτημα 1, Αρ. 10, τ. Θ′. Ειδικότερα, για τα φωτιστικά ανοίγματα την εποχή της τουρκοκρατίας, βλ. Α. Κ. Ορλάνδος, *Η εν Ελλάδι αρχιτεκτονική επί Τουρκοκρατίας [αναδημοσιευμένη από L' Hellenisme Contemporain, 1953, 205-218, πίν. I-VIII],* Αθήναι 2000. Αντίστοιχου τύπου φωτιστικές θυρίδες συναντάμε και σε άλλους ναούς της ευρύτερης περιοχής του Αγίου Δημητρίου, όπως στο ναό Πέτρου και Παύλου Αιγινίου (τέλη 15ου αι.) και στο ναό Αγίου Αθανασίου Αιγινίου (αρχές 16ου αι).

14. Βλ. Γραίκου, *Ο ναός του Αγίου Δημητρίου,* 32.

κατά τον 20ό αι. Οι πιο σημαντικές ήταν η υπερύψωση της στέγης με λιθοδομή, στην οποία διανοίχτηκαν φωτιστικές θυρίδες, και η τοποθέτηση ψευδοροφής στο εσωτερικό του ναού. Κατά τη δεκαετία του '80, κατόπιν εργασιών αναστήλωσης, οι επεμβάσεις αυτές αφαιρέθηκαν.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι τα χαμηλότερα σημεία της τοιχοποιίας του ναού παραπέμπουν στην αρχική φάση, την οποία τοποθετούμε γύρω στον 13ο αιώνα. Οι ανώτερες φάσεις της τοιχοποιίας, αλλά και διάφορες άλλες κατασκευαστικές λεπτομέρειες, όπως τα φωτιστικά ανοίγματα, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο ναός, στη σημερινή τουλάχιστον μορφή του, πρέπει να χρονολογηθεί στην περίοδο της πρώιμης τουρκοκρατίας, η οποία στην Πιερία αρχίζει τις τελευταίες δεκαετίες του 14ου αιώνα.

Η εικονογραφία του παλαιότερου ζωγραφικού στρώματος

Στον ναό εντοπίζουμε δύο εικονογραφικά στρώματα. Το παλαιότερο ιστορήθηκε σε δύο φάσεις από δύο διαφορετικούς ζωγράφους. Η πρώτη φάση, η οποία περιλαμβάνει την εικονογράφηση του εσωτερικού του ναού, χρονολογείται από τις αρχές έως τα μέσα του 18ου αιώνα και ιστορήθηκε από τον «ζωγράφο Α». Η δεύτερη φάση του πρώτου εικονογραφικού στρώματος περιλαμβάνει την εικονογράφηση του νάρθηκα, η οποία, σύμφωνα και με την επιγραφή του ναού που προαναφέραμε, χρονολογείται στα μέσα του 18ου αιώνα και ιστορήθηκε από τον «ζωγράφο Β».

Οι δύο ζωγράφοι ακολουθούν κοινά πρότυπα. Εντάσσονται στην τέχνη του 18ου αιώνα, στην οποία επικρατεί μία τάση επιστροφής σε παλαιότερες καλλιτεχνικές τάσεις, όπως η κρητική ή η μακεδονική τέχνη του 16ου και 17ου αιώνα και η εισαγωγή αρκετών δυτικών εικονογραφικών στοιχείων[15]. Ταυτόχρονα όμως υπάρχει και η τάση για λαϊκότροπες αποδόσεις. Η ζωγραφική του ναού του Αγίου Δημητρίου εντάσσεται στο γενικότερο κλίμα της εποχής, με ειδοποιό χαρακτηριστικό την τάση για απλοποίηση και λαϊκότροπη απόδοση των παλαιότερων προτύπων.

---

15. Για την τέχνη αυτής τη περιόδου, βλ. Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη Δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2010, 36-41(στο εξής: Παπαγεωργίου, *Το καθολικό*)· Μ. Χατζηδάκης, «Συμβολή στη μελέτη της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τα καλλιτεχνικά κέντρα», στο: *L' Hellenisme Contemporain 1453-1953, Η πεντακοσιοστή επέτειος από της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως, αναμνηστικός τόμος, 29 Μαΐου 1953*, Αθήναι 1953, 236-238.

Ο «ζωγράφος Α»

Στο εσωτερικό του ναού η εικονογράφηση χωρίζεται σε δύο ζώνες (Εικ. 5). Στην άνω ζώνη ιστορούνται πολυπρόσωπες σκηνές από το Δωδεκάορτο, τα Πάθη, από τα μετά την Ανάσταση γεγονότα και από τον Θεομητορικό κύκλο. Οι σκηνές εγγράφονται σε πλαίσιο και μοιάζουν με πίνακες, οι οποίοι όμως εντάσσονται σε ενιαίο εικονογραφικό πρόγραμμα. Στην κάτω ζώνη ιστορούνται ολόσωμοι άγιοι.

Η τεχνοτροπία του «ζωγράφου Α» είναι χαρακτηριστική (Εικ. 6).Αποδίδει τα πρόσωπα με πλατιά φωτίσματα και σχηματοποιημένες σκιές, γύρω από στα μάτια, κάτω από τα χείλη και στο λαιμό. Οι ολόσωμες μορφές πλάθονται με αρκετές ανατομικές δυσαρμονίες (Εικ. 7). Στις πολυπρόσωπες συνθέσεις κυριαρχεί η λιτότητα ως προς τον αριθμό των προσώπων, ενώ οι κινήσεις και οι εκφράσεις των μορφών είναι συγκρατημένες με σχετική ακαμψία. Λόγω αλλοίωσης του εικονογραφικού προγράμματος του εσωτερικού του ναού, δεν διακρίνονται πλέον τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν αρχικά.

Γενικά ο «ζωγράφος Α» ακολουθεί τα πρότυπα της *Ερμηνείας*[16]. Ως προς την επιλογή των εικονογραφικών θεμάτων, ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράσταση του ένθρονου αγίου Δημητρίου στον νότιο τοίχο, δίπλα από το τέμπλο[17]. Αντίστοιχη παράσταση συναντάμε και στον Άγιο Δημήτριο Σφηκιάς Βέροιας. Χαρακτηριστική είναι και η απεικόνιση ανθοδοχείων, εντός πλαισίων, τα οποία δεν εντάσσονται στις σκηνές και αποτελούν τυπικό μοτίβο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής[18].

Συγκρίνοντας τη ζωγραφική του «ζωγράφου Α» με την αντίστοιχη άλλων ναών της Πιερίας αυτής της περιόδου, αλλά και γειτονικών περιοχών, όπως της Βέροιας και της Θεσσαλίας, συμπεραίνουμε ότι η δράση του τοποθετείται στις αρχές του 18^{ου} αιώνα.

---

16. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοτοι πηγαί, εκδιδομένη μετά προλόγου νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον* (επιμ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς), Εν Πετρουπόλει 1909.

17. Ο τύπος του ένθρονου αγίου Δημητρίου αρχίζει να εμφανίζεται τον 12^{ο} αιώνα σε ανάγλυφες πλάκες, σφραγίδες και νομίσματα. Από τον 13^{ο} αιώνα και εξής, εξαπλώνεται στις φορητές εικόνες και στον εντοίχιοδιάκοσμο των ναών. Βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, «Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλληκαριών», *ΔΧΑΕ* Κ΄, περίοδος Δ΄, 213-230 [εδώ: 224-228].

18. Για την προσθήκη διακοσμητικών μοτίβων στο εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησιαστικής και της κοσμικής αρχιτεκτονικής, βλ. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα& Ζ. Γοδόση, «Σχέσεις κοσμικής και θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία», στο*: Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18^{ος}-20^{ος} αι.,Πρακτικά* (επιμ. Δ. Ποιμενίδου), Θεσσαλονίκη 1998, 9-25 [εδώ: 14].

Ο «ζωγράφος Β»

Σε όλη την έκταση εξωτερικά του δυτικού τοίχου, στον ανοιχτό σήμερα νάρθηκα, αναπτύσσεται η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας (Εικ. 8), η οποία, όπως προαναφέραμε, ιστορήθηκε από τον «ζωγράφο Β». Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του «ζωγράφου Β», διακρίνουμε μικρές διαφορές από τα αντίστοιχα του «ζωγράφου Α».Το πλάσιμο των μορφών είναι πιο ζωγραφικό (Εικ. 9). Τα πρόσωπα έχουν κανονικές αναλογίες, χωρίς όμως βάθος και ένταση. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί σκουρόχρωμους, καφετί προπλασμούς και ανοιχτόχρωμα φωτίσματα, τα οποία τοποθετεί απευθείας στους προπλασμούς, χωρίς διαβαθμίσεις. Ο σχεδιασμός των σωμάτων είναι σχηματοποιημένος, με κανονικές όμως αναλογίες.

Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική του πρώτου εικονογραφικού στρώματος

Οι δύο ζωγράφοι του πρώτου εικονογραφικού στρώματος δεν εντάσσονται σε κάποιο από τα εργαστήρια που δραστηριοποιούνται στην Πιερία το διάστημα αυτό. Ωστόσο, η ζωγραφική τους παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τη ζωγραφική των κοντινότερων μνημείων της ίδια περιόδου, όπως της Αγίας Τριάδας Βροντούς[19]και του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Ν. Εφέσσου (Στουπίου), που χρονολογούνται μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα[20].

Η αναφορά της επιγραφής του νάρθηκα στον επίσκοπο Νεόφυτο και η ένταξη της περιοχήςστην επισκοπή Πλαταμώνος κατά τον 18ο αιώνα[21], μας οδηγεί

19. Ο ναός της Αγίας Τριάδας Παλαιάς Βροντούς ανοικοδομήθηκε πιθανότατα στα 1597/8 και το πρώτο στρώμα τοιχογράφησης χρονολογείται περί τα 1600. Από επιγραφή στο εσωτερικό υπέρθυρο της εισόδου του ναού πληροφορούμαστε για μία δεύτερη οικοδομική φάση στο μνημείο το 1761. Τότε χρονολογείται και ο δεύτερος τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού. «Ιστοριογράφος» του δεύτερου αυτού εικονογραφικού στρώματος υπήρξε, σύμφωνα με επιγραφή, ο Κώστας από το χωριό Θεοτόκος, το μαστοροχώρι του Γράμμου. Η ζωγραφική αυτού του στρώματος χαρακτηρίζεται από το «λαϊκότροπο» σχεδιασμό των μορφών και την εικονογραφική ποικιλία. Για τον ναό της Αγίας Τριάδας Βροντούς, βλ. Ε. Παπαθανασίου, *Η Βροντού Ολύμπου και το παρ' αυτήν μονύδριον της Αγίας Τριάδος. Μικρός Οδηγός*, Θεσσαλονίκη 2007.

20. Ο ναός του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου Ν. Εφέσου (Στοπίου) Πιερίας χρονολογείται μετά τα μέσα του 18^{ου} αι. Για το ναό, βλ.Θ.Παπαζώτος, «Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία Πιερίας», στο: *Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης (Θεσσαλονίκη 7-9/6/1985). Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 1985, 77-78.

21. Βλ. Ε. Παπαθανασίου, «ΣΠΗ: Συμβολή στην ιστορία ενός χωριού»,στο: *Η Πιερία στα Βυζαντινά και Νεότερα Χρόνια, (Εστία Πιερίδων Μουσών Κατερίνης, Κατερίνη 27-29/11/1998). Πρακτικά 2ου Επιστημονικού Συνεδρίου*(επιμ. Ν. Γραίκος), Κατερίνη 2002, 724-837.

στην αναζήτηση πιθανών προτύπων στην περιοχή της Θεσσαλίας και συγκεκριμένα στο εργαστήριο της Αγιάς, όπου κύριος εκπρόσωπος την περίοδο αυτή είναι ο Ιερέας Θεόδωρος[22]. Το εργαστήριο της Αγιάς δραστηριοποιείται στην περιοχή της Θεσσαλίας αλλά και της Πιερίας[23]. Οι ομοιότητες της ζωγραφικής του Αγίου Δημητρίου με τους ζωγράφους της Αγιάς είναι αρκετές. Ωστόσο, η ένταξή της στο ευρύτερο καλλιτεχνικό περιβάλλον του εργαστηρίου της Αγιάςαπαιτεί περαιτέρω έρευνα.

Η εικονογραφία του νεότερου ζωγραφικού στρώματος

Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο ναός επιζωγραφίστηκε ολόκληρος μετά από φθορές που δέχτηκε για άγνωστους λόγους κατά τον 19ο αι. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο ζωγραφικός διάκοσμος του νεότερου εικονογραφικού στρώματος καλύπτει εξ ολοκλήρου τις επιφάνειες του ναού. Πρόκειται για ένα σπάνιο φαινόμενο, αφού στη διάρκεια του 19ου αιώνα η τοιχογράφηση των ναών του αγροτικού βορειοελλαδικού χώρου ήταν συνήθως αποσπασματική[24]. Η διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος του νεότερου στρώματος ακολουθεί, σε γενικές γραμμές, την διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος του παλαιότερου εικονογραφικού στρώματος (Εικ. 10).

Από τα τέλη του 18ου αιώνα έως και τις αρχές του 20ού αιώνα στον μακεδονικό χώρο συνυπάρχουν πολυάριθμα μικρά καλλιτεχνικά εργαστήρια και συντεχνίες[25]. Τα περισσότερα εργαστήρια προέρχονται από τη Μακεδονία και την Ήπειρο[26]. Η τέχνη αυτής της περιόδου γενικά, αλλά και ειδικότερα της Πιερίας, χαρακτηρίζεται από εκλεκτικισμό, συνυπάρχουν δηλαδή πολλές καλ-

---

22. Αναλυτικά για το εργαστήριο της Αγιάς, βλ. Ι. Κ. Τσιουρής,*Οι τοιχογραφίες της μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων,* Αθήνα 2008, 311-375.

23. Παράδειγμα αποτελεί το παρεκκλήσιο του Αγίου Διονυσίου Λιτοχώρου Πιερίας, το οποίο χρονολογείται το 1762. Βλ. Χ. Τσιούμη, «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στο Λιτόχωρο», στο: *Η Πιερία στα Βυζαντινά και Νεότερα Χρόνια, (Εστία Πιερίδων Μουσών Κατερίνης, Κατερίνη 25-28/11 /1993). Πρακτικά 1ου Επιστημονικού Συνεδρίου*(επιμ. Αθ. Α. Αγγελόπουλος-Αθ. Ε. Καραθανάσης), Κατερίνη 1997, 281-304.

24. Βλ. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα,* Θεσσαλονίκη 2011.

25. Βλ. Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα», στο: *Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη εποχή, Πρακτικά*(επιμ. Χ. Φ. Μαργαρίτης),Αθήνα 2013, 35-47 (στο εξής: Γραίκος, *Η εκκλησιαστική ζωγραφική*).

26. Βλ. Γραίκος, *Η εκκλησιαστική ζωγραφική,* 40-41.

λιτεχνικές τάσεις[27]. Στην Πιερία ειδικότερα, από τον 19ο αιώνα και εξής, εντοπίζεται η δράση κάποιων επώνυμων «λαϊκότροπων» εργαστηρίων[28]. Πρόκειται για εργαστήρια Κουλακιωτών, Σαμαρινιωτών, Λιτοχωρινών κ.α. αγιογράφων. Σε γενικές γραμμές τα χαρακτηριστικά των εργαστηρίων αυτών είναι η χρήση στοιχείων της μεταβυζαντινής εικονογραφίας αλλά και η εισαγωγή πολλών λαϊκότροπων και νεωτερικών[29].

Η μελέτη της τεχνοτροπίας του νεότερου εικονογραφικού στρώματος του Αγίου Δημητρίου μας οδηγεί στην ένταξή του σε σαμαρινιώτικο εργαστήριο[30]. Στην Πιερία από τον 19ο αιώνα εργάστηκαν πολλοί Σαμαρινιώτες ζωγράφοι[31]. Η δράση τους τοποθετείται στα τέλη του 18ου με τις αρχές του 20ού αιώνα. Ο κύριος όμως όγκος παραγωγής επικεντρώνεται στην περιοχή νότια της Κατερίνης, σε χωριά κατοίκων βλάχικης καταγωγής. Επομένως είναι αναμενόμενο στη δράση των Σαμαρινιωτών να συμπεριλαμβάνεται και η Μαλαθριά, η οποία ήταν χωριό Βλάχων.

Οι ομοιότητες της ζωγραφικής του ζωγράφου του Αγίου Δημητρίου με άλλους Σαμαρινιώτες ζωγράφους που έδρασαν στην Πιερία είναι μεγάλη[32]. Αρκετές ομοιότητες διαπιστώνουμε με τον ζωγράφο Αναγνώστου Μχ., η δράση του οποίου τοποθετείταιμετά τα μέσα του 19ου αιώνα[33]. Σημαντικές ομοιότητες παρατηρούμε και με έναν «δεύτερο ανώνυμο Σαμαρινιώτη ζωγράφο», ο οποίος έδρασε στις αρχές του 20ου αιώνα στην Πιερία[34].

Σαμαρινιώτες θα πρέπει να ιστόρησαν και τις φορητές εικόνες του τέμπλου[35] την ίδια χρονική περίοδο. Στην εικόνα του νεομάρτυρα αγίου Γεωργίου του *εν Ιωαννίνης* διακρίνουμε τη δυσδιάκριτη υπογραφή *Γεώργιος*. Η εικόνα της αγίας Παρασκευής παρουσιάζει πολλές τεχνοτροπικές ομοιότητες με τη ζωγραφική του νεότερου τοιχογραφικού στρώματος. Η ένδειξη αυτή μας οδηγεί

27. Βλ. Γραίκος, *Η εκκλησιαστική ζωγραφική*, ό.π.

28. Βλ. Ν.Γραίκος, «Η εκκλησιαστική εικονογραφία ως πηγή για την τοπική ιστορία της Πιερίας. Καλλιτεχνικές τάσεις και σύνολα φορητών εικόνων από την Πιερία (τέλη 18ου-μέσα 20ου αιώνα). Πρώτη συμβολή», στο: *Η Πιερία στα Βυζαντινά και Νεότερα Χρόνια, (Εστία Πιερίδων Μουσών Κατερίνης, Κατερίνη 25-29/11 /2003), Πρακτικά 3ου Επιστημονικού Συνεδρίου*(επιμ. Ν. Γραίκος), Κατερίνη 2008, 385-500 [εδώ: 402] (στο εξής: Γραίκος, *Η εκκλησιαστική εικονογραφία*).

29. Γραίκος, *Η εκκλησιαστική εικονογραφία*, 402.

30. Για τους Σαμαρινιώτες ζωγράφους, βλ. Κ. Μακρής, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Θεσσαλονίκη 1991· Παπαγεωργίου, *Το Καθολικό.*

31. Για τη δράση των Σαμαρινιωτών ζωγράφων στην Πιερία, βλ. Γραίκος, *Η εκκλησιαστική εικονογραφία*, 414-430.

32. Γραίκος, *Η εκκλησιαστική εικονογραφία*, 421-422.

33. Γραίκος, *Η εκκλησιαστική εικονογραφία*, 421.

34. Γραίκος, *Η εκκλησιαστική εικονογραφία*, 423-425.

35. Οι εικόνες μεταφέρθηκαν και φυλάσσονται στο ενοριακό ναό της Αγίας Παρασκευής.

στο συμπέρασμα ότι πιθανότητα ο ανώνυμος Σαμαρινιώτης αγιογράφος της εικόνας (Σαμαρινιώτηςδ΄)[36] είναι ο ίδιος με τον τοιχογράφο. Ωστόσο, δεν είναι απίθανο ο ζωγράφος να ανήκει σε κάποιον άλλο σαμαρινιώτικο εργαστήριο,από αυτά που δραστηριοποιούνται το διάστημα αυτό στην Πιερία.

Συμπεράσματα

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στην εικονογραφία του Αγίου Δημητρίου είναι τα εικονογραφικά παλίμψηστα που δημιουργούνται από την αλληλοεπικάλυψη των δύο εικονογραφικών στρωμάτων. Το νεότερο εικονογραφικό πρόγραμμα, το οποίο εκτείνεται σε όλη την έκταση του ναού, ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τη διάταξη του παλαιότερου προγράμματος, με μικρές αποκλίσεις. Για παράδειγμα στον νότιο τοίχο, στο παλαιότερο εικονογραφικό στρώμα, εικονίζεται η Δέηση, ενώ στο νεότερο στρώμα, στην ίδια θέση εικονίζονται ολόσωμοι στρατιωτικοίάγιοι. Διαφορές συναντάμε και στον νάρθηκα, όπου στην ημικυκλική εσοχή πάνω από τη δυτική θύρα, στο παλαιότερο εικονογραφικό στρώμα εικονίζεται ο άγιος Δημήτριος να σκοτώνει τον Λιαίο, ενώ στο νεότερο στρώμα έχουμε τρία διάχωρα, όπου στο κεντρικό εικονίζεται η Θεοτόκος και στα διπλανά δύο μετωπικοί άγιοι.

Αντίστοιχα παραδείγματα εικονογραφικών παλίμψηστων συναντάμε και σε άλλους ναούς της Πιερίας, όπως στην Αγία Τριάδα Βροντούς και στον ναό της Ζωοδόχου Πηγής Περίστασης, αλλά και σε ναούς άλλων περιοχών του βορειοελλαδικού χώρου, όπως για παράδειγμα σε ναούς της Σφηκιάς Βέροιας.

Τα εικονογραφικά αυτά παλίμψηστα θα μπορούσαν να μελετηθούν ως μαρτυρίες ευρύτερων πολιτισμικών και ιστορικών αλλαγών. Ο ναός του Αγίου Δημητρίου ανήκει σε βλάχικο οικισμό, ο οποίος εξελίσσεται τουλάχιστον από τα μέσα του 18ου αι. και εξής. Η ίδια η αφιέρωση του ναού στον άγιο Δημήτριο μπορεί να αποδοθεί στη μεγάλη τιμή προς τον άγιο που του αποδίδουν οι Βλάχοι[37]. Το πρώτο εικονογραφικό στρώμα του ναού ιστορήθηκε από άγνωστης προέλευσης ζωγράφο, ενώ το νεότερο από σαμαρινιώτικο εργαστήριο, πράγμα σύνηθες σε ναούς βλάχικων οικισμών. Η αντιπαραβολή, επίσης, των σπαραγμάτων του πρώτου στρώματος με το νεότερο είναι χαρακτηριστική. Σε γενικές γραμμές, ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό πρόγραμμα με μικρές εξαιρέσεις, στοιχείο που υποδηλώνει τη διαχρονικότητα στις λατρευτικές πρακτικές. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο ναός του Αγίου Δημητρίου λειτουργείται ακόμα και σήμερα και ο άγιος τιμάται ιδιαίτερα από τους κατοίκους του *οικισμού* (Εικ. 11)[38].

---

36. Βλ. Γραίκου, *Ο ναός του Αγίου Δημητρίου*, 108-109.

37. Βλ. Γ. Α. Μέγας, Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας, Αθήνα [6]2007, 35-38.

38. Η διαχρονική λατρευτική παρουσία του ναού τεκμαίρεται και από προφορικές μαρτυρίες

Τα τοιχογραφικά παλίμψηστα του ναού, ιδιαίτερα αυτά στα οποία το ένα στρώμα συμπλέκεται με το άλλο, δημιουργούν περίεργες και συγχρόνως «γραφικές» αναπαραστάσεις στους τοίχους (Εικ. 12). Γι' αυτό και οι μελλοντικές εργασίες συντήρησης των τοιχογραφιών θα πρέπει να διατηρήσουν την παλίμψηστη αυτή τοιχογραφική μορφή.

Συμπερασματικά, η εικονογραφία ενός μνημείου δεν θα πρέπει να μελετάται αυτόνομα, αλλά θα πρέπει να συνδέεται με τον χώρο στον οποίο βρίσκεται, τις ιστορικές, τις πολιτισμικές αλλά και τις λατρευτικές συνθήκες που σηματοδοτούν τη διαχρονική του παρουσία.

Τέλος, τα εικονογραφικά παλίμψηστα, που σχηματίζονται από τη συνύπαρξη παλαιότερων και νεότερων εικονογραφικών στρωμάτων, τα οποία, όπως αναφέραμε, συναντούμε σε πολλές περιοχές, θα πρέπει να διατηρούνται αυτούσια και να συντηρούνται προσεκτικά, γιατί αποκαλύπτουν τις διαχρονικές πολιτισμικές αντιλήψεις και τις καλλιτεχνικές προτιμήσεις των πιστών που ανήγειραν και συντήρησαν τους ναούς.

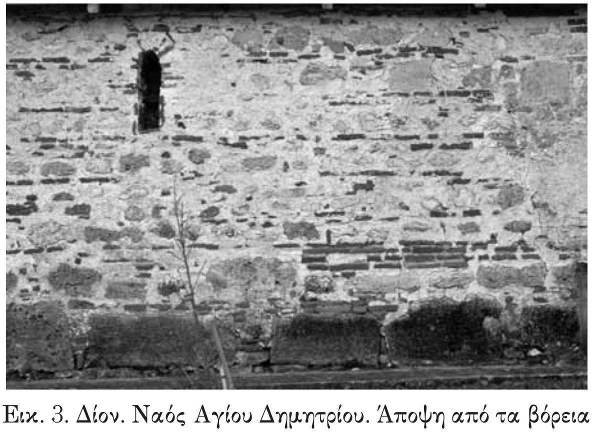
που συλλέξαμε κατά την έρευνά μας, βασιζόμενοι στη μεθοδολογία της προφορικής ιστορίας, βλ. Γραίκου, *Ο ναός του Αγίου Δημητρίου.*



Εικ. 1. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Άποψη από τα δυτικά (φωτ. Ιανουάριος 2012).



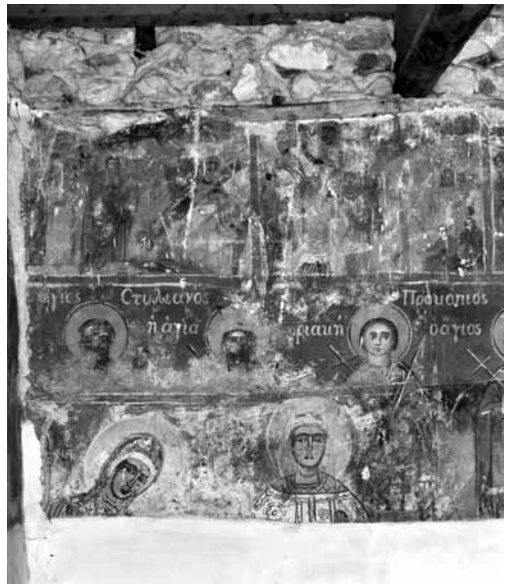
Εικ. 2. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Άποψη από τα νοτιοανατολικά (φωτ. Ιανουάριος 2012)



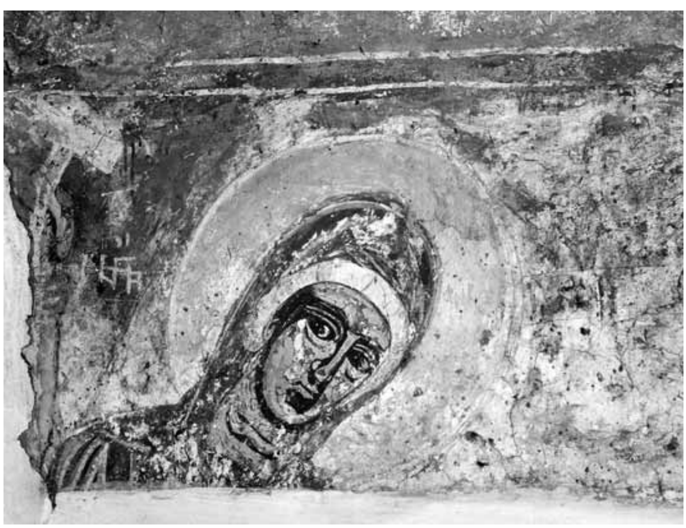
Εικ. 3. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Άποψη από τα βόρεια (φωτ. Ιανουάριος 2012).



Εικ. 4. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αρμολογήματα ανατολικού τοίχου (φωτ. Μάρτιος 2014).



Εικ. 5. Δίον. Άγιος Δημήτριος. Η εικονογράφηση του βόρειου τοίχου (φωτ. Ιανουάριος 2012).



Εικ. 6. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Η αγία Μαρίνα (δυτικός τοίχος) (φωτ. Ιανουάριος 2012).



Εικ. 7. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (λεπτομέρεια) (φωτ. Ιανουάριος 2012).



Εικ. 8. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Η Δευτέρα Παρουσία (φωτ. Ιανουάριος 2012).



Εικ. 9. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια) (φωτ. Ιανουάριος 2012).



Εικ. 10. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Εικονογράφηση δυτικού τοίχου (φωτ. Ιανουάριος 2012).



Εικ. 11. Δίον. Ναός Αγίου Δημητρίου. Εορτασμός αγίου Δημητρίου (φωτ. 26 Οκτώβρίου 2013).



Εικ. 12. Δίον Ναός Αγίου Δημητρίου. Εικονογράφηση βόρειου τοίχου (λεπτομέρεια) (φωτ. Ιανουάριος 2012).

Γιλιάνα Ζάρρα

ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΝ $19^{Ο}$ ΑΙΩΝΑ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η παραδοχή ότι η ορθόδοξη εικονογραφία παρουσιάζει ανανεωτικές τάσεις με τη δεξίωση στοιχείων από την ευρωπαϊκή τέχνη ή άλλες πολιτισμικές εστίες από τα χρόνια, κιόλας, μετά την Άλωση είναι σήμερα κοινός τόπος. Στο παρόν, θα εξειδικεύσουμε την έρευνά μας σε εκείνες τις επιδράσεις που προέρχονται από την ορθόδοξη Ρωσία, λαμβάνοντας ως περίπτωση μελέτης την εκκλησιαστική ζωγραφική του $19^{ου}$ αι. στο αστικό κέντρο των Ιωαννίνων[1]. Τα ερωτήματα που καλούμαστε να απαντήσουμε είναι: σε τι ακριβώς συνίστανται αυτές οι επιρροές, τι σημαίνουν, πώς τις υποδέχεται το κοινό των πιστών, πώς επηρεάζουν τις καλλιτεχνικές αποφάσεις των εντόπιων αγιογράφων και γιατί.

Το υλικό που θα ερευνήσουμε προέρχεται από τους επτά ναούς της πόλης, οι οποίοι ανεγέρθηκαν κατά το διάστημα 1831-1872. Οι σχετικές μαρτυρίες αποκαλύπτουν ότι η κατασκευή και η επιστασία τους οφείλονται σε πρωτοβουλία των εκκλησιαστικών επιτροπών, χωρίς να απουσιάζει και η συμμετοχή του κοινού των χριστιανών. Το μεγαλύτερο μέρος της δαπάνης, ωστόσο, καλύπτεται από εμβάσματα Ιωαννιτών εμπόρων που σταδιοδρομούν σε πόλεις της Ρωσίας[2]. Οι τελευταίοι, μαζί με τα χρήματά τους, απευθύνουν και υποδείξεις ανα-

1. Η εκφώνηση της εργασίας, στο πλαίσιο του *Ε΄ Συμποσίου τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης* (Πολεμικό Μουσείο, 15–16 Δεκεμβρίου 2017, υπό δημοσίευση) πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της συγγραφής του βιβλίου Ι. Ζάρρα, *Ιωάννινα, $19^{ος}$-αρχές 20ού αιώνα. Ιστορία και Πολιτισμός μέσα από την Εικόνα*, Ιωάννινα: Έκδοση Περιφερειακού Ταμείου 2018 (στο εξής: Ζάρρα, *Ιωάννινα, $19^{ος}$-αρχές 20ού αιώνα*). Αν και οι επιμέρους περιπτώσεις των έργων που εδώ αναλύονται δεν περιλαμβάνονται στο βιβλίο, ωστόσο η εργασία είναι εμπνευσμένη και βασίζεται στην ευρύτερη έρευνα που εκεί δημοσιεύεται, απ' όπου και αντλεί σχετικά στοιχεία για την ιστορία της πόλης στη συγκεκριμένη περίοδο, τη ναοδομία, τις εικαστικές συνήθειες και τους καλλιτέχνες. Βλ. Ζάρρα, *Ιωάννινα, $19^{ος}$-αρχές 20ού αιώνα*, 59-299. Στο παρόν δημοσιεύεται με τη μορφή που εκφωνήθηκε.

2. Εξαίρεση αποτελεί η Μητρόπολη, την ανέγερση της οποίας, το 1831, ανέλαβε εξ ολοκλή-

φορικά με τον αρμόζοντα αρχιτεκτονικό τύπο για το ιερό ίδρυμα και εποπτεύουν την εφαρμογή του, ενώ συμβάλλουν και στη διαμόρφωση της εσωτερικής διακόσμησης, δωρίζοντας εκκλησιαστικά σκεύη και εικόνες, ζωγραφισμένες από επαγγελματίες της Ρωσίας[3].

Την ίδια περίοδο, συστηματική συνεργασία με τους φορείς της πόλης αναπτύσσουν οι εντόπιοι αγιογράφοι Θεοδόσιος, ο γιός του Κωνσταντίνος και ο Πέτρος Γεωργιάδης [4]. Ο πρώτος, γεννημένος πιθανόν γύρω στα 1780, εκπονεί τοιχογραφίες και φορητά έργα και δραστηριοποιείται από τη δεύτερη δεκαετία του 19ου αι. μέχρι το 1848[5].

Για λόγους οικονομίας, θα εστιάσουμε σε συγκεκριμένα παραδείγματα, ξεκινώντας από τον Θεοδόσιο. Σε δεσποτική εικόνα του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου (Περίβλεπτος), ζωγραφίζει τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο (Εικ. 1). Ο σοφός ευαγγελιστής φορά πράσινο χιτώνα και ερυθρό ιμάτιο, βαστά ανοιχτό σταχωμένο ευαγγέλιο και συνοδεύεται από το σύμβολό του, τον αετό, ο οποίος μεταφέρει με το ράμφος του το μελανοδοχείο. Το πρόσωπο πλάθεται με ζεστές όμπρες που δημιουργούν μια ενδιαφέρουσα ένταση με τις ασημί ανταύγειες της γκρίζας γενειάδας. Προβάλλεται σε ουδέτερο βάθος, ελαφρά διαγώνια προς την επιφάνεια του πίνακα και σε στάση καθιστή μέχρι κάτω από τα γόνατα[6]. Η ει-

---

ρου ο μητροπολίτης Ιωακείμ εκ Μελενίκου. Φ. Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, «Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς των Ιωαννίνων το 19ο αιώνα», στο: *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, Ήπειρος Κοινωνία – Οικονομία 15ος-20ός αι.* (Ιωάννινα 4-7 Σεπτεμβρίου 1985), Γιάννινα 1987, 299-317 (στο εξής: Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, Εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς). Στ. Μαμαλούκος, «Το τέλος της 'παραδοσης' στη ναοδομία. Το παράδειγμα της Ηπείρου», στο: *Α΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης (Β΄ Αμφιθ. Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 14–15 Μαρτίου 2008). Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 167, 171-173. Η Μόσχα, λ.χ., έως και τις αρχές του 19ου αι., υπήρξε κύριο οικονομικό, εμπορικό και πνευματικό κέντρο με επιρροή στην ευρύτερη επικράτεια. Επίσης, στην Πετρούπολη έζησαν οι πιο πλούσιοι Έλληνες, ενώ στη Νίζνα διέπρεψε μια από τις πιο παλαιές ελληνικές παροικίες, αναγνωρισμένη με αυτοκρατορικό διάταγμα (2 Μαΐου 1657), Ε. Ι. Νικολαΐδου, «Ηπειρώτες απόδημοι στη Ρωσία τον 19ο αιώνα και η συμβολή τους στην ανάπτυξη της Ηπείρου», *Δωδώνη* 1 (1986), 108. Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 32-40.

3. Βλ. πρόχειρα Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, Εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς, 299-303, 306.

4. Β. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι φορητών εικόνων του 19ου αιώνα*, ανέκδοτη διπλωματική εργασία του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Μεσαιωνικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2005, 24-28, 36-114, 119 (στο εξής: Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι*). Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 98-120, 351-380, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

5. Σύμφωνα με τον Βασίλειο Κοσμά, ο Θεοδόσιος αγιογραφεί σε συνεργασία με τον γιό του Κωνσταντίνο, ενώ μόνος του δουλεύει το διάστημα 1840-1848. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι*, 36, 37.

6. Η εν λόγω επιρροή, απ' όσο είναι δυνατό να γνωρίζω, πρώτη φορά επισημάνθηκε από τον

κόνα χρονολογικά τοποθετείται μετά το έτος ανέγερσης του ναού, μεταξύ 1842-1846.

Εδώ, αν και αναγνωρίζουμε έναν διαδεδομένο για τις μεταβυζαντινές παραστάσεις εικονογραφικό τύπο[7], στην πραγματικότητα, η υπό εξέταση εικόνα συνιστά επανάληψη της πιο οικείας για τον Θεοδόσιο ομόθεμης εκδοχής της (Εικ. 2), την οποία τυγχάνει να έχει ακριβώς μπροστά στα μάτια του. Πρόκειται για τη ρωσική εικόνα από το τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου Αγοράς, η οποία ανήκει στο σύνολο των δεσποτικών έργων, πλούσια δωρεά από τον εκ Ρωσίας απόδημο Γεώργιο Χατζηκώνστα, και χρονολογείται το 1841[8]. Σε ό,τι αφορά στη στάση και στη θέση της μορφής, στην παρουσία του αετού με την εξεζητημένη κλίση του λαιμού του, ώστε να συγκρατεί με το ράμφος του το μελανοδοχείο, στο φυσιοκρατικό πλάσιμο του προσώπου και των χεριών, μέχρι και στην πληθωρική διευθέτηση των πτυχώσεων και στην τονική επένδυση των ενδυμάτων, οι ομοιότητες μεταξύ των δύο έργων είναι καταφανείς. Κοιτάζοντας, ωστόσο, πιο προσεκτικά διαπιστώνουμε ότι ο Θεοδόσιος δεν αποκόβεται από την παράδοση, καθώς συντηρεί την αρχέτυπη γαμψή μύτη και κυρίως τη στοχαστική έκφραση του ευαγγελιστή, η προέλευση των οποίων εντοπίζεται στην παλαιολόγεια εικονογραφία, που από το β΄ μισό του 15^{ου} αι. επαναλαμβάνουν καλοί Κρητικοί ζωγράφοι (π.χ. Ανδρέας Ρίτζος)[9]. Στη ρωσική εικόνα, αντίθετα, τούτη η συνέχεια διαρρηγνύεται από μια τάση ωραιοποίησης της ιερής φυσιογνωμίας με την αψεγάδιαστη ευθεία μύτη και τα ζυγισμένα εν γένει χαρακτηριστικά.

Η ουσιαστικότερη διαφορά τους, ωστόσο, έγκειται στο βλέμμα των μορφών. Στην περίπτωση του εντόπιου καλλιτέχνη, ο λοξός τρόπος κοιτάγματος προϋποθέτει την ύπαρξη του δεόμενου προσκυνητή, το απλανές υγρό βλέμμα, αντίθετα, στην εικόνα του Ρώσου, προδίδει μια έσω απόσυρση, διακόπτοντας την άμεση επικοινωνία με τον πιστό-θεατή.

Πράγματι, πάγιο γνώρισμα στη ρωσική εκκλησιαστική ζωγραφική είναι η μη απεύθυνση του βλέμματος των εικονιζομένων στον πιστό. Τούτη η εκφραστική ιδιαιτερότητα έχει τη ρίζα της στις επιρροές που δεξιώνεται η ρωσική αγιογραφία από το δεύτερο μισό του 17^{ου} αι. κι έπειτα. Τότε, με την κυριαρχία του αισθήματος που εισήγαγε το μπαρόκ, η διάκριση μεταξύ ιερού και εγκόσμι-

---

Κοσμά. Βλ. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι*, 47-48, εικ. 32, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

7. Χ. Μπαλτογιάννη, *Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, Αθήνα 1997, 85, εικ. 24. Βλ. και *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, κατ. έκθ., Ηράκλειο 1993, 489, εικ. 133 (λήμμα Μ. Μπορμπουδάκης).

8. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι*, 47-48. Κύριος χρηματοδότης της ανέγερσης του ναού (1842) ήταν ο Νικ. Ζωσιμάς.

9. Α. Δρανδάκη, *Εικόνες 14^{ος}-18^{ος} αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 2002, 69.

ου διαταράχτηκε και το κέντρο του νοήματος στις εικόνες μετατοπίστηκε στην έκφραση του εικονιζομένου[10]. Σύμφωνα με τον Oleg Tarasov, για τους πιστούς της Ρωσίας, μια εικόνα αποκτούσε εκφραστική δυναμική όταν, αποδίδοντας το πρόσωπο του Χριστού, θύμιζε ότι κατέχει ταυτόχρονα κι ένα «προσωπικό» πρόσωπο[11]. Αυτό σημαίνει ότι ο Χριστός, ενώ εξακολουθεί να είναι η μήτρα για κάθε είδος εξατομικευμένης ανθρώπινης προσωπικότητας, τούτο δεν απέκλειε την τυπολογική εξατομίκευση στα χαρακτηριστικά του προσώπου[12]. Η θεότητα, συνεπώς, αποτυπωμένη με ένα «ανθρώπινο πρόσωπο», προσέγγιζε την ανθρώπινη κατάσταση, ώστε η μορφή του να καθίσταται κοντινή και να εσωτερικεύεται από τον προσκυνητή.[13] Μάλιστα, ακόμη και μετά το πέρας της επίδρασης του μπαρόκ[14], στο πλαίσιο αναζήτησης της φυσικότητας[15] κατά τον 19ο αι., η χρήση της ελαιογραφίας οδήγησε σε εικαστικές πραγματώσεις, όπου οι παριστανόμενοι φαίνονταν ότι απέρρεαν από αναμνήσεις ανθρώπινων προσώπων, εξέλιξη που ανήγε, εντέλει, τη λατρευτική εικόνα σε πίνακα θρησκευτικής θεματικής[16].

Ακόμη πιο εντυπωσιακή φαντάζει η περίπτωση του εγγράμματου Ηπειρώτη Πέτρου Γεωργιάδη, ο οποίος, με βάση κυρίως τις χρονολογίες των έργων του, πρέπει να γεννιέται κατά την περίοδο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Το όνομά του συνδέθηκε με την αρτίωση ενός εξαιρετικά δημοφιλούς εικονογραφικού σχήματος με θέμα τον τοπικό νεομάρτυρα άγιο Γεώργιο (1808-1838). Ο εν λόγω τύπος προέκυψε από τη σύνθεση της ολόσωμης μορφής του αγίου με το στιγμιότυπο του απαγχονισμού του[17].

---

10. O. Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, R. Milner-Gulland (trans.), London: Reaktion Book 2002, 224 (στο εξής Tarasov, *Icon and Devotion*). Για τις συνολικές εικονολογικές και μορφολογικές παρατηρήσεις που αφορούν στην αγιογραφική παραγωγή της πόλης βλ. στην υποενότητα του *Μέρους 5*, «Αστικό στιλ», στο Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 404-414, απ' όπου και η προαναφερόμενη βιβλιογραφία.

11. Tarasov, *Icon and Devotion*, 229.

12. Tarasov, *Icon and Devotion*, 229-230.

13. Tarasov, *Icon and Devotion*, 231-232. Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 409.

14. Ο Andrew Spira ανακεφαλαιώνει ότι, όταν η αριστοκρατία έγινε ο επίσημος πάτρωνας της τέχνης τον 18ο αι., άρχισε να προωθεί το κλασικό στυλ, διότι ήταν συνδεδεμένο με τις αριστοκρατικές αξίες. A. Spira, *The Avant-Garde Icon. Russian Avant-Garde and the Icon Painting Tradition*, USA: Lund Humphries 2008, 28 (στο εξής: Spira, *The Avant-Garde Icon*).

15. Βλ. Tarasov, *Icon and Devotion*, 231-232

16. Tarasov, *Icon and Devotion*, 231-232. Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 410.

17. Στα Ιωάννινα εργάζεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1830 μέχρι το1862, καθώς τότε παύουν να εντοπίζονται τεκμήρια της επαγγελματικής του σχέσης με την πόλη, χωρίς, ωστόσο, να γνωρίζουμε πότε πεθαίνει. Κ. Μπαρούτας, *Ο Γιαννιώτης ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης*, Αθήνα: Πανηπειρωτική Συνομοσπονδία Ελλάδος, 1999, 11 (στο εξής Μπαρούτας, *Ο Γιαννιώτης ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης*). Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι*, 129,

Αναφορικά με το ύφος του, έχει διατυπωθεί ότι ακολουθεί τις «τάσεις της μεταβυζαντινής εικονογραφίας», που παρατηρούνται στον ευρύτερο ηπειρωτικό χώρο κατά τον 18ο και 19ο αι.[18], συνδυάζοντας «τη γραμμικότητα της βυζαντινής παράδοσης με έναν πλούσιο και ζωντανό χρωματισμό, όπου κυριαρχούν τα θερμά χρώματα»[19]. Επίσης, η νεότερη έρευνα έδειξε ότι γενικά το θεματολόγιό του είναι περιορισμένο και προτιμά την αναπαραγωγή είτε μεμονωμένων μορφών είτε ολιγοπρόσωπων συνθέσεων, αν και το θέμα που συστηματικά επαναλαμβάνει είναι εκείνο του τοπικού νεομάρτυρα[20]. Στις πολυπρόσωπες αφηγήσεις παρατηρούνται συνθετικές και σχεδιαστικές αδυναμίες, με κύριο γνώρισμα την αφηγηματική λακωνικότητα, συγκρατώντας στην ιερή ιστορία τα απολύτως απαραίτητα πρόσωπα και παραπληρωματικά μοτίβα[21]. Οι μεμονωμένες μορφές, που κι αυτές περιορίζονται στις βασικές από δογματική άποψη φιγούρες, ακολουθούν στερεότυπες διατυπώσεις, χωρίς κάποια διάθεση ανανέωσης[22].

Ύστερα, λοιπόν, από τα παραπάνω, με δυσκολία θα εντάσσαμε στον όγκο της παραγωγής του τις εικόνες που βρίσκονται στον θριγκό του μητροπολιτικού εικονοστασίου, χρονολογημένες το 1840, και οι οποίες παρεμβάλλονται ανάμεσα από αντίστοιχες παραστάσεις, έργα Ρώσου συναδέλφου. Χαρακτηριστικό δείγμα συνιστά η παράσταση του *Μυστικού Δείπνου* (εικ. Εικ. 3). Οι μορφές εντάσσονται σε κλασικιστικής σύλληψης εσωτερικό χώρο, το πέρας όριο του οποίου ορίζεται από τοξοστοιχία, στηριγμένη σε βαριά κιονόκρανα και συμπαγείς, ογκηρές παραστάδες. Το άνοιγμα στο βάθος ενοποιεί εσωτερικό

απ' όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Η καλλιτεχνική του παραγωγή περιλαμβάνει φορητά έργα και τοιχογραφίες. Στα πιο χαρακτηριστικότερα δείγματα μνημειακής ζωγραφικής του, από τους παλαιότερους μελετητές μνημονεύεται η αναπαράσταση του αγίου Νικολάου στο τοξωτό υπέρθυρο της νότιας εισόδου στη μονή Ντιλίου του Νησιού Ιωαννίνων. Επιπρόσθετα, στην παραγωγή του εντάσσονται δύο αντιμήνσια, το ένα χρονολογημένο το 1854 και εντοπισμένο στη μονή Αγίου Νικολάου Όρους Ιωαννίνων και το δεύτερο στην εκκλησία της Αγίας Μαρίνας στην ίδια πόλη. Μ. Γαρίδης - Α. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, 270. Μπαρούτας, *Ο Γιαννιώτης ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης*, 24, 35, 37, εικ. 24, 33. Μ. Κωστή, *Η Αγία Μαρίνα της Καλούτσιας*, Ιωάννινα 1998, 179. Επίσης, για τη συμβολή του καλλιτέχνη στην ιωαννίτικη θρησκευτική παραγωγή και στη θεμελίωση του εικονογραφικού σχήματος του τοπικού νεομάρτυρα, βλ. Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 351-390.

18. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι*, 136.

19. Μπαρούτας, *Ο Γιαννιώτης ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης*, 28.

20. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι*, 136. Μπαρούτας, *Ο Γιαννιώτης ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης*, 26. Πάντως ο ίδιος μελετητής διαπιστώνει ότι χρησιμοποιεί και λάδι.

21. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι*, 134, 136-139, 140, 141.

22. Πρόκειται για τις εξής: Ιησούς Χριστός, Θεοτόκος βρεφοκρατούσα, άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και φυσικά για τον άγιο Γεώργιο εξ Ιωαννίνων. Πρβλ. και Μπαρούτας, *Ο Γιαννιώτης ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης*, 28-29, όπου κι εδώ διαπιστώνεται το «περιορισμένο εικονογραφικό ρεπερτόριο».

και εξωτερικό χώρο, εκτινάσσοντας, ταυτόχρονα, το βλέμμα σε φυσικό και νατουραλιστικά αποδοσμένο τοπίο. Ακόμη πιο πίσω, απεικονίζεται η αετωματική απόληξη της στέγασης άλλου κτιρίου. Ο Ιησούς κρατά άρτο, ώστε η εικόνα αποδίδει τη στιγμή που λέει στους μαθητές του: «Λάβετε φάγετε τοῦτό ἐστι τὸ σῶμά μου· καὶ λαβὼν τὸ ποτήριον καὶ εὐχαριστήσας ἔδωκεν αὐτοῖς λέγων Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες τοῦτο γάρ ἐστι τὸ αἷμά μου τὸ τῆς καινῆς διαθήκης τὸ περὶ πολλῶν ἐκχυνόμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν.» (Ματ. Κς΄ 26-28) [23]. Σε ό,τι αφορά την τεχνομορφική επεξεργασία, η διευθέτηση των συνδαιτυμόνων με τις κινημένες στάσεις, τη συναισθηματική συμμετοχή και τις εξατομικευμένες εκφράσεις τους, παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα. Επιπρόσθετα, ο ζωγράφος εισάγει παραπληρωματικά αντικείμενα σύγχρονης οικοσκευής, όπως το πολυγωνικό τραπέζι με το κεντρικό ξύλινο στήριγμα, το λευκό τραπεζομάντηλο και τα γυάλινα σκεύη, λησμονώντας την χαρακτηριστική «ολιγολογία» που τον διακρίνει.

Στο πλαίσιο, συνεπώς, ενός «πολιτισμικού συναγωνισμού»[24], ο Γεωργιάδης απαντά με τη διεύρυνση της θεματολογίας του και την επικαιροποίηση των εικονογραφικών και μορφοπλαστικών του προτύπων, ώστε αυτά να ισορροπούν με την αισθητική των γειτονικών ρωσικών εικόνων[25].

Αξιομνημόνευτο δείγμα από αυτή την άποψη είναι εικόνα του με θέμα την *Περιτομή του Ιησού*[26](Εικ. 4), όπου η υιοθέτηση της αρχής του ψευδαισθητισμού, του σκιοφωτισμού στις φυσιογνωμίες και της προοπτικής για την υποβο-

---

23. Πρβλ. και Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής πηγαί*, εκδιδομένη μετά προλόγου νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρότυπον αυτής κείμενον υπό Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909,108 (στο εξής: Διονυσίου, *Ερμηνεία*).

24. Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 406.

25. Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 393-401.

26. Σύμφωνα με τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό η Περιτομή αποτελούσε έναν τύπο του Βαπτίσματος, της αχειροποιήτου δηλαδή περιτομής, στο πλαίσιο, της οποίας ο άνθρωπος αποβάλλει την αμαρτία. http://www.saint.gr/369/texts.aspx (ημερομηνία προσπέλασης 27-11-2017). Πάντως, η εικονογραφική αρτίωση του θέματος, στο πλαίσιο της οποίας εκτίθεται το φύλο του Ιησού, κατάγεται από την αναγεννησιακή έμφαση στην ανθρώπινη πλευρά του Ιησού, από τα μέσα του 15ου αι., και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στους ζωγράφους της Δύσης. G., Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1, Γερμανία 1971, 99-100, 210, εικ. 65. Το θέμα αρχίζει να γίνεται πιο συχνό στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο από τον 17ο αι. κι έπειτα, κυρίως σε φορητά έργα· ενώ, σε έργα μνημειακής ζωγραφικής απαντά από τον 18ο αιώνα. Βλ. Γ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά. Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Αθήνα 2003, 103-104. Για την εικονογραφική πραγμάτευση του θέματος στον 18ο αι. από αγιογραφικά συνεργεία της Ηπείρου, βλ. Αικ. Κοντοπανάγου, *Ο Ναός του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων στην Ήειρο (1795) και το έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων Ιωάννου και Αθανασίου Αναγνώστη*, αδημ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Διεπιστημονικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Μεσαιωνικών Σπουδών, Ιωάννινα 2010, 109-111, απ' όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

λή του ιερού χώρου, που απαρτίζεται από κλασικά αρχιτεκτονικά στοιχεία, θίγουν την υπερβατική διάσταση του επεισοδίου και μαρτυρούν τη δάνεια σύλληψή του[27].

Πράγματι, για την εν λόγω εικόνα έχουμε την τύχη να γνωρίζουμε το ακριβές πρότυπο του Γεωργιάδη. Πρόκειται για το ομόθεμο έργο Ρώσου συναδέλφου του, αναρτημένο σήμερα στο υπερώο του Αγίου Νικολάου Αγοράς (Εικ. 5). Στοιχεία που διαφοροποιούν πρότυπο και αντίγραφο είναι η στιλπνή υφή των χρωμάτων στο ρωσικό έργο, καθώς και το ήθος και η έκφραση της φυσιογνωμίας του Ιωσήφ. Οι ίδιες λεπτομέρειες, ταυτόχρονα, αναδεικνύουν τη φιλότιμη προσπάθεια του εντόπιου αγιογράφου και την καλλιτεχνική του επιτηδειότητα[28].

Σε μεταγενέστερες συνθέσεις του, ωστόσο, αναγνωρίζουμε και πάλι τον επαρχιακό χαρακτήρα μιας λαϊκότροπης εκφοράς, που οφείλεται στον κυρίαρχο ρόλο του περιγράμματος, στην τυποποίηση και την ακαμψία των εικονιζομένων προσώπων (Εικ. 6)[29].

Αναφορικά με τη νατουραλιστική πραγμάτευση των ξενόφερτων εικόνων, πρέπει να θυμίσουμε ότι στη βυζαντινή παράδοση δεν υπάρχουν κείμενα που να διερευνούν ζητήματα αισθητικής φύσης ή να αφορούν στην προσωπικότητα του αγιογράφου[30]. Παρά την αφομοίωση αλλότριων στοιχείων στους όψιμους αιώνες της τουρκοκρατίας, από την *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου εκ Φουρνά (1728-1733) η έμφαση σταθερά δίνεται στην πνευματική προετοιμασία και την εσωτερική κάθαρση του αγιογράφου, ως βασική συνθήκη της προπαρασκευής του πριν καταπιαστεί με το έργο της ζωγραφικής άγιων μορφών[31]. Στη Ρωσία, αντίθετα, βασικό προαπαιτούμενο για τον εκκλησιαστικό ζωγράφο υπήρξε η καλλιτεχνική δεξιότητα· ώστε από τον 16ο αι., ρητά παραγγελλόταν ότι, αν ο τελευταίος «είναι ανίκανος να σχεδιάζει ιερές εικόνες όμορφα», ακόμη κι αν διάγει πνευματική ζωή, δεν πρέπει να έχει την άδεια να ζωγραφίζει, «αλλά θα πρέπει να κερδίζει τον επιούσιο με κάποια άλλη τέχνη»[32].

Ύστερα από τα παραπάνω και απαντώντας στα ερωτήματα που εισαγωγικά θέσαμε, παρατηρούμε ότι η δεξίωση των ρωσικών εικόνων, αφενός, εκτυπώνει τα ενδιαφέροντα και κυρίως τις προσδοκίες του τουρκοκρατούμενου ορθόδο-

---

27. Spira, *The Avant-Garde Icon*, 23

28. Ίσως τέτοιες αποφάσεις να αιτιολογούν τη θετική αποτίμηση του Γεωργιάδη από τον Κώστα Μπαρούτα, ο οποίος τον χαρακτηρίζει ως έναν από τους «μεγάλους της μεταβυζαντινής ζωγραφικής». Μπαρούτας, *Ο Γιαννιώτης ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης*, 27.

29. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι «εξ Ιωαννίνων» αγιογράφοι*, 136-139, 140, 141.

30. Tarasov, *Icon and Devotion*, 172. C. A. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodox Theology and the Aestetics of the Christian Image*, USA: Aschgate 2013, 207.

31. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, 4, 7, 8.

32. Tarasov, *Icon and Devotion*, 178, 179, 207. Βλ. και Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 398-400.

ξου ορίζοντα υποδοχής, κι αφετέρου συνυφαίνεται αξεδιάλυτα με τον τόπο προέλευσής τους. Πράγματι, στη Ρωσία, αμέσως μετά την Άλωση (δεύτερο μισό του 15ου αι.) και σε μια εξόχως συγκινησιακά φορτισμένη ιστορική συγκυρία, η «Μοσχοβία» προβλήθηκε ως η μόνη ελεύθερη ορθόδοξη χώρα και συνεκδοχικά ως η μόνη κληρονόμος της ίδιας της Κωνσταντινούπολης[33]. Η οικοδόμηση τούτου του φαντασιακού μοντέλου της «ιερής αυτοκρατορίας»[34] , με μεσσιανικό προορισμό[35], προϋπόθετε τη συνθήκη ότι η Ρωσία υλοποιούσε έναν ιδιαίτερο δεσμό μεταξύ αγιότητας και εθνοπολιτισμικού χώρου[36]. Αυτός ο δεσμός τεκμηριωνόταν με την πληθωρική λατρεία της εικόνας, η οποία καταλάμβανε εξαιρετικά σημαντικό χώρο στη λαϊκή κουλτούρα και εν γένει στην εγκόσμια σφαίρα ζωής. Στο πρώτο μισό του 19ου αι., μάλιστα, η κυρίαρχη ζωγραφική τάση, γνωστή ως σχολή της Μόσχας, παρουσιαζόταν ως προϊόν μίξης της τέχνης του δικού τους Andrey Rublyov και της Βυζαντινής ή «Ελληνικής» παράδοσης. Ειδικά, η ιδέα της ελληνικής προέλευσης της ρωσικής κουλτούρας επί Αλεξάνδρου Α΄ υπήρξε τόσο διαδεδομένη, ώστε εμπότισε τη ρωσική ορθοδοξία με ένα είδος «εθνικού» χαρακτήρα και προσδιορίστηκε ως «ελληνο-ρωσική πίστη»[37].

Από την άλλη πλευρά, οι μεγαλόθυμοι δωρητές των έργων ζούσαν σε μια χώρα που, ύστερα από το άνοιγμά της προς τη Δύση, αναδείχθηκε σε πολιτισμικό και πολιτικό πρότυπο, με αποτέλεσμα να αφομοιωθεί σταδιακά, τον 18ο αι., κι από τον κύκλο των Ελλήνων λογίων, ως υπόδειγμα εισόδου μιας ορθόδοξης κοινωνίας σ' ένα κοινό περιβάλλον ευνομούμενων ευρωπαϊκών κρατών[38]. Ως εκ τούτου, η υποδοχή της δυτικότροπης ρωσικής αισθητικής, με τους τρόπους που παραπάνω αναλύθηκαν, υπονοεί και τη διάθεση της κατεχόμενης τοπικότητας να ενσωματωθεί μέσα σε μια ευρύτερη πολιτικά, οικονομικά και πολιτισμικά κοινωνία, αποσπώντας εαυτήν από την ταυτισμένη με τον Οθωμανό Ανατολή[39].

---

33. Ή ως «Τρίτη Ρώμη». Αυτό λαμβάνει χώρα κατά τη μακρόχρονη ηγεμονία του Μεγάλου Πρίγκιπα Ιβάν (1462-1507). Tarasov, *Icon and Devotion*, 122.

34. Η ιστορία της αυτοκρατορικής Ρωσίας ξεκινά με την ίδρυση της βόρειας πρωτεύουσας το 1703 και λήγει με την παραίτηση του Μεγάλου Νικολάου Β΄, το 1917. Tarasov, *Icon and Devotion*, 31.

35. Σύμφωνα με τον Oleg Tarasov, η Μοσχοβίτικη Ρωσία, επιλέγοντας ως πρότυπό της τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, απέπνεε την αυτεπίγνωση ότι ήταν το μόνο εναπομείναν από τον Θεό επίλεκτο κράτος. Με σύμβολο την ίδια την χριστιανική εικόνα, παρουσιαζόταν ότι αυτή η ίδια ενσαρκώνει τη «Μεγάλη Εικόνα», ζώντας εμποτισμένη, από άκρο σε άκρο, με ιερότητα θεϊκής προέλευσης. Tarasov, *Icon and Devotion*, 28.

36. Tarasov, *Icon and Devotion*, 28.

37. Tarasov, *Icon and Devotion*, 340-341.

38. Βλ. Ν. Πίσσης, «Τροπές της ρωσικής προσδοκίας στα χρόνια του Μεγάλου Πέτρου», *Μνήμων* 30 (2009), 55, 59.

39. Tarasov, *Icon and Devotion*, 85.

Από αυτή την οπτική, οι ξενόφερτες εικόνες, ενταγμένες στους νεότευκτους ναούς της πόλης και κυρίως καταλαμβάνοντας το κεντρικό μητροπολιτικό εικονοστάσι, θεμελίωναν ένα είδος κυρίαρχης αισθητικής. Μοιραία, διαμόρφωναν το οπτικό περιβάλλον, από το οποίο οι εντόπιοι αντλούσαν προχωρημένες αλλά έγκυρες προσλαμβάνουσες και ανάλογα μετέβαλλαν τις αντιληπτικές τους συνήθειες[40]. Ενώ, από την άλλη πλευρά, η διεύρυνση των οικείων οπτικών ικανοτήτων[41], διευκόλυνε τη διείσδυση αλλότριων τρόπων έκφρασης.

Εν κατακλείδι, η υιοθέτηση δυτικότροπων αναπαραστατικών τρόπων, κυρίαρχων και στο απελευθερωμένο κέντρο, μπορεί να κατανοηθεί μέσα από μια προοπτική «αυτό-επιβεβαίωσης»[42] του σώματος των πιστών, αλλά και των φορέων που διαδραματίζουν ηγετικό ρόλο στην εν λόγω συλλογικότητα. Η ζωγραφική, εκκλησιαστική ή διακοσμητική, σε κάθε περίπτωση είναι αλληλένδετα δεμένη μ' ένα πλέγμα κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων[43]. Η παραγωγή των εκκλησιαστικών έργων, δηλαδή, ενέπλεκε τον καλλιτέχνη που εκπονούσε την εκάστοτε παραγγελία και εκείνον που του ανέθετε την εργασία και του παρείχε την αμοιβή. Η ουσιαστική ανταπόδοση, ωστόσο, και των δύο μερών ήταν η αναγνώριση, η οποία, αναπόφευκτα, άγγιζε τα όρια της αμοιβαίας αυτοπροβολής: η αναγνώριση από την κοινωνία του προσώπου μέσω της πράξης χρηματοδότησης, η αναγνώριση του ζωγράφου μέσω της τέχνης του. Ο χορηγός αποκτούσε κύρος, σεβασμό και φήμη· ο αγιογράφος αποδοχή, εκτίμηση και νέες παραγγελίες. Και δεν υπάρχει πειστικότερη τεκμηρίωση των παραπάνω από την εκτεταμένη ανάληψη παραγγελιών, που οι καλλιτέχνες μας εξακολουθούσαν να αναλαμβάνουν μέχρι το τέλος της καλλιτεχνικής τους καριέρας.

---

40. Αυτή η θέση μας περιλαμβάνεται στο Ι. Ζάρρα, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική κατά τον 19ο αιώνα στην ηπειρωτική τουρκοκρατούμενη Ελλάδα. Ορισμένες παρατηρήσεις με αφορμή τη δράση ενός οικογενειακού εργαστηρίου στην πόλη των Ιωαννίνων», στο: Διεθνές *Επιστημονικό Συμπόσιο προς τιμήν του Ομότιμου Καθηγητή Γεωργίου Βελένη*, (Αμφιθέατρο Αρχαίας Αγοράς 4-7 Οκτωβρίου 2017) Θεσσαλονίκη 2017, υπό δημοσίευση.

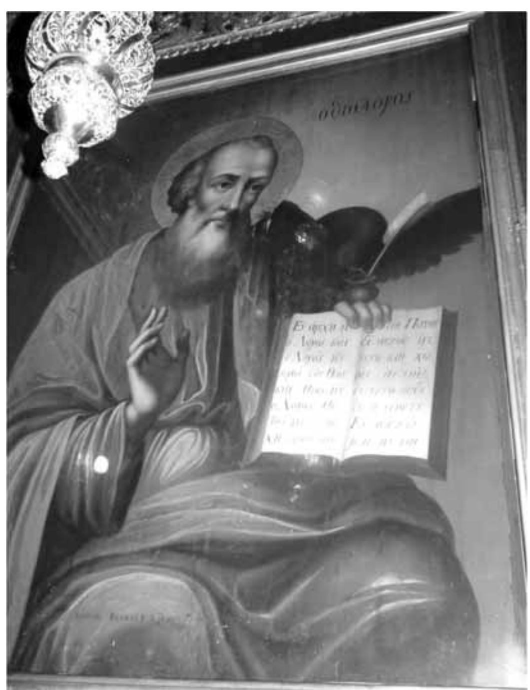
41. M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford University Press ²1988, Preface to the First Edition (στο εξής: Baxandall, *Painting and experience*). Αναφέρεται στο Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 414.

42. Οι λεγόμενες «φράγκικες» ρωσικές εικόνες εναρμονίζονται με τη δυτική αισθητική που καλλιεργήθηκε στη Ρωσία στον 18ο, 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα. Ως πρότυπα χρησιμοποιήθηκαν χαρακτικά από μια ποικιλία εκδόσεων της Βίβλου, τα οποία αναπαρήγαγαν έργα των ναζαρηνών Ευρωπαίων, όπως του Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), καθώς και αναγεννησιακών μαέστρων. Tarasov, *Icon and Devotion*, 207.

43. Baxandall, *Painting and experience*, 1.



Εικ. 1. Θεοδόσιος Ζ., *Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος*, 107x69,5 εκ., περ. 1842-46, ν. Κοίμησης της Θεοτόκου Περιβλέπτου, Ιωάννινα. © Ι. Ζάρρα.



Εικ. 2. Ρωσικό εργαστήριο, *Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος*, 107x69,5 εκ., 1841, ν. Αγίου Νικολάου Αγοράς, Ιωάννινα. © Ι. Ζάρρα.



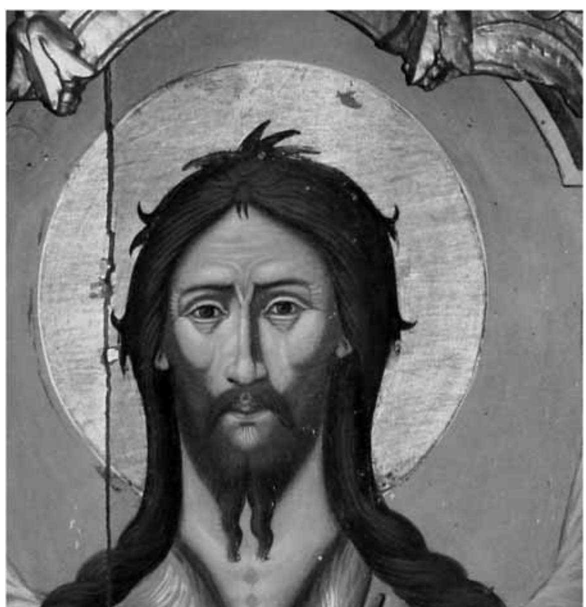
Εικ. 3. Πέτρος Γ(εωργί)ου [:Γεωργιάδης], *Ο Δείπνος ο Μυστικός*, 1840, θριγκός εικονοστασίου, Άγιος Αθανάσιος (Μητρόπολη), Ιωάννινα. © Ι. Ζάρρα.



4. Πέτρος Γ(εωργί)ου [:Γεωργιάδης], *Η Περιτομή του Χριστού*, 1840, θριγκός εικονοστασίου, Άγιος Αθανάσιος (Μητρόπολη), Ιωάννινα. © Ι. Ζάρρα.



Εικ. 5. Ρωσικό έργο, *Η Περιτομή του Χριστού*, 40,5x31 εκ., 19ος αι., υπερώο, Άγιος Νικόλαος Αγοράς, Ιωάννινα. © Ι. Ζάρρα.



Εικ. 6. Πέτρος Γεωργιάδης, *Ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*, 21 Ιουνίου 1857, 118,5x86 εκ., ταφικό παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου του εξ Ιωαννίνων-Μητρόπολη Ιωάννινα. © Ι. Ζάρρα (λεπτομέρεια).

Θωμᾶς Ζῆκος

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΑΡΓΥΡΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ

Ὁ 19ος αἰῶνας θεωρεῖται πολὺ παραγωγικὸς ὅσον ἀφορᾶ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τόσο στὴν πόλη, ὅσο καὶ στὴν εὐρύτερη περιοχὴ τῆς Καστοριᾶς. Ἀπὸ παλαιότερη ἀνακοίνωσή μας εἶναι γνωστὸς ὁ τοπικός ζωγράφος *Ἰωάννης Ζῆκος ἐκ Καστορίας*, ὁ ὁποῖος δραστηριοποιήθηκε σὲ ναοὺς τῆς Καστοριᾶς τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰῶνα[1]. Ὡστόσο, πρὶν τὸν Ἰωάννη Ζῆκο, τὸ πρῶτο μισό τοῦ 19ου αἰῶνα καταγράφεται ἡ δράση ἑνὸς ἄλλου καλλιτέχνη, τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη. Ἡ μοναδικὴ ἀναφορὰ στὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου Ἀργύρη Μιχάλη ἀποδίδεται σὲ ἕναν Καστοριανὸ ἐρευνητή, ὁ ὁποῖος ἔζησε στὰ μέσα τοῦ 20οῦ αἰώνα, τὸν δάσκαλο Χρυσὸ Καραγκούνη. Ὁ Χρυσὸς Καραγκούνης, σὲ ἀνέκδοτο χειρόγραφό του σχετικὰ μὲ τοὺς ναοὺς τῆς Καστοριᾶς, ἀναφέρει τὸν Ἀργύρη Μιχάλη ἀνάμεσα στοὺς ζωγράφους τῆς πόλης[2].

Τὸ ἔργο τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη, ἀπό τή μὲχρι σήμερα ἔρευνα στὴν περιοχὴ τῆς Καστοριᾶς, ἐντοπίζεται στὴν ἱστὸρηση τοῦ μικροῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στὸ χωριόΠοριά, ἡ ὁποία πραγματοποιεῖται τὸ 1835[3] (Εἰκ. 1). Ἡ Μελίνα Παϊσίδου, ἡ ὁποία μελέτησε τὸ ναὸ τῆςΠοριᾶς, διατυπώνει τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ ζωγράφος κατάγεται ἀπὸ τὴν Καστοριά. Ἡ ἐρευνήτρια ἀναφέρει ἐπίσης ὅτι ὁ ζωγράφος ἀρκεῖται στὴν ἀνάπτυξη τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος στοὺς δύο ἐπιμήκεις τοίχους τοῦ κυρίως ναοῦ. Ὡστόσο, ἡ ἐπιτόπια ἔρευνα ἔδειξε ὅτι ὁ καλλιτέχνης, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τοίχους, ἔχει ἱστορήσει ἐντὸς τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ βήματος τὴν παράσταση τῆς Πλατυτέρας στὸν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας, μὲ τὸν Χριστὸ μέσα σὲ στηθάριο[4] (Εἰκ. 2). Ἡ ἱκανότητα στὸν

1. Θ. Ζῆκος, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στὸ χωριὸ Τοιχιὸ τοῦ νομοῦ Καστοριᾶς», στό: *Γ′ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, (Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο 23-24 Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά*, Ἀθήνα 2015, 207-219.

2. Χρ. Καραγκούνης, *Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Καστοριᾶς (ἀδημοσίευτο χειρόγραφο στὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη Καστοριᾶς)*, Καστοριὰ χ.χ., 64.

3. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφὴ τῆς ἱστόρησης. Μ. Παϊσίδου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἁγίας ΠαρασκευῆςΠοριᾶς νομοῦ Καστοριᾶς, *Ἀπό τὴ μεταβυζαντινή τέχνη στὴ σύγχρονη, (18ος-20ός αἰῶνας)*, Θεσσαλονίκη 1998, 223-249.

4. Ὁ συγκεκριμένος τύπος διαμορφώθηκε στὸ ναὸ τῶν Βλαχερνῶν στὴν Κωνσταντινού-

σχεδιασμό τῶν προσώπων τοῦ μικροῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτὸκου φανερώνει ὁπωσδήποτε ἕναν ἰδιαίτερα προικισμὲνο καλλιτέχνη στὴν ὡριμότητά του. Κάτω ἀπό τὴν Πλατυτέρα τοποθετοῦνται οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, ἀπό τὰ ἀριστερά πρὸς τὰ δεξιά ὁ Μὲγας Ἀθανὰσιος και ὁ ἅγιος Βασίλειος στὴν ἀριστερή πλευρά (Εἰκ. 3), καὶ ἀκολουθοῦν ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος στή δεξιά (Εἰκ. 4). Στὴ μὲση τῆς κόγχης, πάνω ἀπὸ τὸ παράθυρο, εἰκονίζεται ἡ τράπεζα μὲ τὸ δισκοπότηρο καὶ τὸν ἄρτο. Στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ σώζονται σήμερα μόνο οἱ μικρές εἰκόνες τοῦ ἐπιστυλίου, ἐνῶ οἱ θέσεις τῶν δεσποτικῶν εἰκόνων εἶναι κενές. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν μᾶς ἐπιτρέπει να καταλήξουμε σὲ ἀσφαλὲς συμπέρασμα γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ζωγράφου τους.

Ἀνιχνεύοντας τὴν καλλιτεχνική πορεία τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη, διαπιστώνουμε ὅτι τὸ 1836 ἐργάζεται στὸ Νεστὸριο, τὸ ὁποίο βρίσκεται 28 χιλιόμετρα νοτιοδυτικὰ ἀπὸ τὴν Καστοριά[5]. Ὁ ζωγράφος καλεῖται νὰ ἐργαστεῖ στὸν ναὸ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου, ὅπου ἱστορεῖ τὶς δεσποτικὲς εἰκόνες. Νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ ναὸς τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου ἀποτελεῖ τὸν ἀρχαιότερο ναὸ τοῦ οἰκισμοῦ καὶ ἀνοικοδομήθηκε τὸ 1816. Στὴ δεσποτικὴ εἰκόνα τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου, σημειώνεται: † *Ἀνηστορήθη ὁ τέμπλος τῆς Ὑπεραγίας / Θεοτὸκου ἐν ἔτει 1836 Ὀκτοβρίου 5 / Διά Δαπάνης καὶ ἐπιμελείας κυρίου κύρ Π(απα) Στωγιὰνου Τῶν Π.. Παπα / εὐημερευόντων Τῶν Π(απά) Δημητρίου Π(απά) Νεδέλκο / καὶ τῶν ἐπίλοιπων εὐσεβῶν χριστιανῶν ἐπιτροπεύοντος Μιχάλη Τ.. μὲκο / Διά χειρός τοῦ ταπεινοῦ Ἀργύρη Μιχάλη ἐκ κώμης Τζούκα*. Κάτω δεξιά σημειώνονται τὰ ὀνόματα τῶν δωρητῶν: *Δεήσις τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ Μανώλι Γιώργι καὶ τῶν τέκνον*. (Εἰκ. 5). Στὴν εἰκόνα τῆς Θεοτὸκου ὡστὸσο σημείωνει: *ΔΕΗΣΗΣ Των Δού / λον τοῦ Θεοῦ Γιαν το / 1821 ΜΑΙΟΥ / ΔΕΗΣΗΣ ΤΟΥ ΔΟΥ(ΛΟΥ) ΤΟΥ ΘΕΟΥ / ΖΗΣΟ ΠΑΝ.* Ἡ Θεοτὸκος εἰκονίζεται στὸν τύπο τῆς Παναγίας τὸ Ρόδον τὸ Ἀμάραντον νὰ κάθεται σὲ σκαλιστὸ πολυτελὴ χρυσὸ θρόνο, κρατώντας στὴν ἀγκαλιά της τὸν Χριστὸ. Ἡ ἴδια χρονολογία 1821 ἀναγράφεται καὶ στὴ δεσποτική εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ. Οἱ δεσποτικές εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτὸκου ζωγραφίστηκαν τὴν ἴδια περίοδο καὶ ἀκολούθησαν οἱ ὑπόλοιπες πέντε εἰκόνες τοῦ τέμπλου: ἡ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη Προδρόμου, τοῦ ἁγίου Νικολάου (1834), τοῦ ἁγίου Δημητρίου, τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους καὶ τοῦ ἁγίου Γεωργίου.

πολη. Διαφοροποιεῖται ὡς πρός τον τύπο τῆς Βρεφοκρατούσας, στὸ ὅτι δὲν κρατᾶ καθόλου τὸν Χριστὸ. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλέπε H. Hallensleben, Maria orans (ohne kind) “Blacheni(o)tissa”, LCI 3, στ. 166-167. Βλ. επίσης Κ. Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτὸκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 74-76, Κ. Καλλίνικος, *Ὁ χριστιανικός ναός καὶ τὰ τελοῦμενα ἐν αὐτῷ*, Ἀθήνα 1969, 297 και Π. Μιχελής, *Αἰσθητική θεώρηση τῆς βυζαντινῆς τέχνης*, Ἀθήνα 1946, 85.

5. Γενικὰ γιὰ τὸ Νεστόριο βλ. Μ. Κωστόπουλος, *Γνωριμία μὲ τὸ Νεστόριο Καστοριᾶς*, Καστοριὰ 1998, Στ. Καδρᾶ-Πλιάκου, *Νεστόριο, ἀναδρομὴ στὶς ρίζες*, Νεστόριο 2016.

Σύμφωνα μὲ τὸν Καστοριανὸ ἐρευνητὴ Παντελῆ Τσαμίση, τὸ ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ ἦταν διακοσμημὲνο μὲ τοιχογραφίες, οἱ ὁποίες καταστράφηκαν λίγο πρὶν ἐκδοθεῖ τὸ βιβλίο του, δηλαδή τὸ 1949[6]. Σήμερα πάντως διατηρεῖται μόνο ἡ ἱστὸρηση τοῦ ἱεροῦ βήματος, μὲ τὴν παράσταση τῆς Πλατυτέρας, τὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων καὶ τοὺς συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, σὲ τρεῖς ἐπάλληλες ζώνες (Εἰκ. 6). Ἐπίσης στὴν κόγχη τῆς Πρόθεσης εἰκονίζεται ἡ παράσταση *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ κάτω σὲ ἐν τάφῳ*, ἐνῶ ἀπὸ κάτω παριστάνεται ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος (Εἰκ. 7). Στὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ τοποθετεῖται ὁ Χριστὸς ὡς *Μεγάλης Βουλῆς Ἄγγελος* καὶ τέλος σὲ μιά κόγχη στὸν νότιο τοῖχο ὁ ἅγιος Βλάσιος.

Ὁ χρόνος ἁγιογράφησης τοῦ ναοῦ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου στὸ Νεστόριο παραμὲνει ἄγνωστος. Ὡστὸσο, ἡ νεότερη ἔρευνα ἐντόπισε στὴν πλούσια βιβλιοθήκη τοῦ ναοῦ[7] ἕνα χειρόγραφο σημείωμα στὸ Μηναῖο τοῦ Μαΐου (τὸ ὁποῖο ἐκδόθηκε στή Βενετία τὸ 1804), ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὴν ἁγιογράφηση τῆς Πλατυτέρας στὸ ἱερό βῆμα. Στὸ σημείωμα, στὸ τέλος τοῦ βιβλίου, διαβάζουμε: *1857 Μαΐου 19 ιποτε* (sic) *εζογραφησαν την πλατιτερα*. Ἡ πληροφορία αὐτὴ πιθανότατα προσδιορίζει τὴν ἱστόρηση ὁλόκληρου τοῦ ναοῦ καὶ θεωρεῖται πολὺ πιθανὸν νὰ ἔχει γραφεῖ ἀπὸ τὸν Ἀργύρη Μιχάλη.

Ὁ ζωγράφος γνωρίζουμε ἐπίσης ὅτι τὸ 1839 ἀναλαμβάνει νὰ ζωγραφίσει τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου Ζευγοστασίου[8] (Εἰκ. 8). Τρία χρόνια ἀργότερα, τὸ 1842, ὁ Ἀργύρης Μιχάλη καλεῖται νὰ ζωγραφίσει τὸν ναό τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στὴν περιοχή Κόττορι[9] (Εἰκ. 9). Στὴν ἐπιγραφή ἱστόρησης ὁ ἁγιογράφος ἀναφέρεται ὡς Ἀργύρης Μιχαήλ. Δυστυχῶς ὁ ναός σήμερα ἔχει κατεδαφισθεῖ.

Δύο χρόνια ἀργότερα, δηλαδὴ τὸ 1844, ἀκολουθεῖ ἡ ἱστὸρηση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τῆς συνοικίας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στὴν Καστοριά[10] (Εἰκ. 10). Στὸν ναὸ αὐτὸ ὑπογράφει ὡς *Ἀργύρι Μιχάλι ἐκ χώρας Τζούκα*[11]. ΣτὴνΠοριά, ὅπως καὶ στὴν Καστοριά, θὰ πρέπει νὰ κλήθηκε ἀπό τὸν μητροπολίτη Καστοριᾶς Νικηφόρο Α΄, ἀφοῦ στίς ἐπιγραφές τῆς ἱστὸρησης ἀναφέρεται τὸ ὄνομά του[12]. Ὁ ζωγράφος καλεῖται στὴν Καστοριὰ νὰ ἱστορήσει τὸν νότιο καὶ

---

6. Π. Τσαμίσης, *Ἡ Καστορία καὶ τὰ μνημεῖα της*, Καστοριὰ 1949,154.

7. Ἡ βιβλιοθήκη τοῦ ναοῦ βρίσκεται στὸν ὄροφο τοῦ γυναικωνίτη.

8. Ν. Μουτσόπουλος, *Συμβολή στή μορφολογία τῆς ἑλληνικῆς γραφῆς. Λεύκωμα βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ἐπιγραφῶν*, Θεσσαλονίκη 1977, 244, ἐπιγρ. 608.

9. *Ἱερά μονή Ἁγίας Παρασκευῆς Βασιλειάδας Καστοριᾶς*, Ἔκδοση Ἱερᾶς μονῆς Ἁγίας Παρασκευῆς 1997, 17-18. Δυστυχῶς ὁ ναός σήμερα ἔχει κατεδαφισθεῖ.

10. Θ. Ζῆκος, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τῆς συνοικίας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων, ἐφημ. *Καστοριανός Πολίτης*, ἀρ. φυλ. 80 (14 Αὐγούστου 2003), πίν. 3.

11. Χρ. Καραγκούνης, *Ναοὶ* 21.

12. Ὁ Ἀναστὰσιος Πηχεών ἐξαίρει τὴν σπουδαία προσωπικότητα τοῦ μητροπολίτη Νικηφόρου Α΄, λέγοντας ὅτι ἦταν *ἕνας ἄριστος πνευματικὸς πατὴρ μὲ μεγάλη φιλοπατρία*. Κ. Βακαλό-

τὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ, καθὼς καὶ μέρος τοῦ ἱεροῦ βήματος. Στὸν νότιο τοῖχο τοῦ ναοῦ, ἀμέσως μετὰ τὸ τέμπλο, τοποθετεῖται ὁ ἅγιος Νικόλαος, στὴ συνέχεια ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος Ναοὺμ, ὁ ἅγιος Ἰωάννης τοῦ Βλαδίμηρου καὶ ὁ ἅγιος Παντελεήμων. Στὴ νοτιοδυτικὴ γωνία παριστάνονται δύο γυναῖκες ἁγίες. Στὴ νότια πλευρὰ τοποθετεῖται ἡ ἁγία Παρασκευή, ἐνῶ στὴ δυτικὴ ἀπεικονίζεται ἡ ἁγία Μαρίνα. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος Δημήτριος, ἔφιππος νὰ φονεύει τὸν Σκυλογιάννη καὶ στὴ συνέχεια ὁ ἅγιος Γεώργιος νὰ φονεύει τὸν δράκο. Τελευταία στὴ σειρὰ στὸν νότιο τοῖχο τοποθετεῖται ἡ ἁγία Αἰκατερίνη. Στὸν χῶρο τοῦ ἱεροῦ βήματος ἱστορεῖται μόνο ἡ κόγχη τῆς πρόθεσης, ὅπου ἀπεικονίζεται τὸ καθιερωμένο θέμα τῆς Ἄκρας Ταπείνωσης. Ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ στὴν εἰκονογράφιση τοῦ ναοῦ ἀποτελεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ μορφὲς τῶν ἁγίων τοποθετοῦνται σὲ γύψινο μπαρὸκ πλαίσιο. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι σπάνιο καὶ ἐντοπίζεται στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα σὲ δύο ναοὺς τοῦ Ζαγορίου τῆς Ἠπείρου, στὸ ναὸ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στὴν Ἀρίστη (1806) καὶ στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στὸ Δίκορφο (1812)[13].

Ὁ πρόσφατος ἐντοπισμός τοῦ ὀνόματὸς του στὸν ναὸ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου στὸ Νεστόριο, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ σκιαγραφήσουμε τὴν καλλιτεχνική πορεία τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη μὲ ἀρκετὲς λεπτομέρειες. Ὁ Ἀργύρης Μιχάλη φαίνεται ὅτι τὸ 1821 ζωγράφισε τίς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ και τῆς Παναγίας τοῦ τέμπλου τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου καὶ τὸ 1836 ὁλοκλήρωσε τίς ὑπόλοιπες δεσποτικές εἰκόνες. Ὁ ζωγράφος ἐπανέρχεται στὸ Νεστὸριο μαζί μὲ τὸ συνεργείο του δύο δεκαετίες ἀργότερα, τὸ 1857, καὶ ἐργάζεται στὴν ἁγιογράφηση τοῦ ναοῦ. Ἐκεῖ, δηλαδή στὸν ναό τῆς Κοίμησης στὸ Νεστόριο, φαίνεται ἐπίσης ὅτι ὁλοκληρώνει τὸ καλλιτεχνικό του ἔργο. Τὸ γεγονός ὅτι μεταξύ τῆς ἀνοικοδόμησης καὶ τῆς ἁγιογράφησης τοῦ ναοῦ μεσολαβεῖ ἀρκετὸ διάστημα (περίπου σαράντα χρόνια), δέ θὰ πρέπει νὰ μᾶς ξενίζει. Γνωρίζουμε ὅτι καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις ἀνοικοδόμησης ναῶν τὸ ἔργο τῆς ἁγιογράφησης τοῦ ναοῦ πραγματοποιήθηκε πολύ ἀργότερα[14]. Ἄλλωστε ἡ ἱστόρηση ἑνὸς ναοῦ ἀπαιτοῦσε ἕνα ἀρκετὰ σημαντικὸ ποσό, τὸ ὁποῖο ὁπωσδήποτε χρειαζόταν ἀρκετὸ χρόνο γιὰ νὰ συγκεντρωθεῖ ἀπὸ τοὺς κατοίκους. Ὡς παράδειγμα, μποροῦμε νὰ ἀναφέρουμε

πουλος, Ὁ *Βόρειος ἑλληνισμός κατὰ τὴν πρωιμη φάση τοῦ μακεδονικοῦ ἀγώνα (1878-1894), Ἀπομνημονεύματα Ἀναστάσιου Πηχεώνα*, Θεσσαλονίκη 1983, 385-386.

13. Δ. Κωστάντιος, *Προσέγγιση στὸ ἔργο τῶν ζωγράφων ἀπὸ τὸ Καπέσοβο τῆς Ἠπείρου*, Ἀθήνα 2001, 120-121.

14. Ἡ πραγματοποίηση τῆς ἀνέγερσης καὶ τῆς ἱστόρησης σὲ διαφορετικὰ χρονικὰ διαστήματα εἶναι συνηθισμένο φαινόμενο καὶ ἔχει σχέση μὲ τὶς οἰκονομικὲς δυνατότητες τῶν κατοίκων-κτητόρων. Οἱ ἀντίστοιχες ἐργασίες ἔγιναν μὲ διαφορὰ δεκατεσσάρων ἐτῶν στὴ μονὴ Μακρυαλέξη, ἕξι ἢ ἑπτὰ ἐτῶν στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Βίστα καὶ δεκατριῶν ἐτῶν στὸν Ἅγιο Γεώργιο Βροσίνας (1607, ἀνέγερση-1620 ἱστόρηση). Σχετικὰ βλ. Ἀν. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ* 38, σημ. 110.

τὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς τῆς συνοικίας Οἰκονόμου στὴν Καστοριά, ὁ ὁποῖος ἀνοικοδομήθηκε τὸ 1846 καὶ ἡ ἁγιογράφηση ἔγινε ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, τὸ 1884[15].

Ὁ καλλιτέχνης κατάγεται ἀπὸ τὸ χωριό Τσούκα, τὸ ὁποῖο βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸ Νεστὸριο. Φέρεται νὰ σημειώνει μὲ ὑπερηφάνεια τὸν τὸπο καταγωγῆς του μόνο στίς δεσποτικές εἰκόνες τοῦ ναοῦ τῆς Κοίμησης στὸ Νεστὸριο τὸ 1821 καὶ τὸ 1836, καθὼς καὶ στὸν ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στὴν Καστοριά το 1844, κάτι ὅμως ποὺ παραλείπει νὰ ἀναφέρει στὸν ναό τῆς Ποριᾶς τὸ 1835. Στὴν περίπτωση τοῦ ναοῦ τῆς Ποριᾶς, μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἴσως δέν ἐπαρκεῖ ὁ συγκεκριμὲνος χῶρος στὴν ἐπιγραφή ἱστὸρησης. Σύμφωνα μὲ τὸν Μιχάλη Κωστὸπουλο, οἱ κάτοικοι τῆς Τσούκας εἶχαν μεταναστεύσει ἀπό τὰ Ζαγόρια τῆς Ἠπείρου στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 19^{ου} αἰώνα, κυνηγημὲνοι ἀπό τὸν Ἀλή Πασᾶ, καὶ στή συνέχεια ἀφοῦ πῆγαν πρῶτα στὸ χωριό Τσούκα (κοντὰ στὸ Ἀργυρόκαστρο τῆς Βορείου Ἠπείρου) ἀποφάσισαν νὰ ἐγκαταστασθοῦν στὴν τοποθεσία κοντὰ στὸ Νεστὸριο[16]. Ὡς πιθανό χρόνο γέννησής του ζωγράφου πρέπει νὰ θεωρήσουμε τὰ τέλη του 18^{ου} μὲ τίς ἀρχές τοῦ 19^{ου} αἰώνα, ἐφόσον τὸ 1821 ἦταν ἤδη ἕνας γνωστὸς καλλιτέχνης.

Ὁ ζωγράφος ξεκίνησε τὸ καλλιτεχνικό του ἔργο ἀπό τὸν ναὸ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου στὸ Νεστόριο τὸ 1821 καὶ, ὕστερα ἀπὸ μιὰ πορεία 45 ἐτῶν, φαίνεται νὰ τὸ ὁλοκληρώνει στὸν ἴδιο ναό τὸ 1857. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ θὰ μποροῦσε νὰ ἐκληφθεῖ ὡς ἀπόδειξη τῆς ἰδιαίτερης σχέσης του μὲ τὸ Νεστὸριο, τὸ ὁποῖο ἴσως νὰ ἀποτελεῖ τὸν τὸπο τῆς διαμονῆς τοῦ ἴδιου καθώς καὶ τῆς οἰκογενείας του.

Πρόσφατη ἔρευνα ἐντὸπισε ἐνυπόγραφα ἔργα του στὸν ναό τῶν Παμμεγίστων Ταξιαρχῶν στὸ Ἄνω Νεστὸριο (1858). Ἡ δεσποτική εἰκόνα τῶν Ταξιαρχῶν φέρει τὴν χρονολογία 1821. Στὸν ἴδιο ναό ἐντοπίζεται καὶ μία δεύτερη ἐνυπόγραφη εἰκόνα τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη, ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου, πατριάρχου Ἀλεξανδρείας, ἡ ὁποία φέρει τὴ χρονολογία *1828 Αὐγούστου 25.*

Τέλος, στὸν ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τῆς Κάτω συνοικίας τοῦ Νεστορίου, ἐντοπίστηκαν τρεῖς μεγάλες φορητές εἰκόνες, στίς ὁποίες παρατηροῦνται εἰκονογραφικά χαρακτηριστικά πού συναντᾶμε στὸ ἔργο τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη. Πρόκειται γιὰ δύο εἰκόνες τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ μία εἰκόνα τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης. Σὲ μία ἀπό τίς δύο φορητές εἰκόνες τοῦ ἁγίου Νικολάου, κάτω δεξιά διαβάζουμε τή χρονολογία: *1834 ΣΕΠΤΕ*(μβρίου) *10* (Εικ. 11). Ὁπωσδήποτε ἡ τεχνοτροπία τους μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς πολὺ καλῆς ποιότητας καὶ τέχνης. Γνωρίζουμε ὅτι ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου κτίστηκε πολύ ἀργότερα, τὸ 1884, ὁπότε οἱ εἰκόνες αὐτές θὰ πρέπει να ἔχουν μεταφερθεῖ ἀπό ἄλλο ναό καὶ νὰ ἀποτελοῦν

15. Θ. Ζῆκος. *Ὁ ναός τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς Οἰκονόμου στὴν Καστοριά καὶ ὁ ζωγράφος Ἀθανάσιος Παναγιώτου* (ἀδημοσίευτη διδακτορικὴ διατριβή), Θεσσαλονίκη 2003.

16. Μ. Κωστόπουλος, *Γνωριμία*, 309.

ἀφιερώματα καὶ κειμήλια πιστῶν.

Ἡ τέχνη τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη ἀναμφισβήτητα θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ ἀρκετὰ καλῆς ποιότητας γιὰ τὴν ἐποχή του, γεγονός πού φανερώνει τὴν ἀνάλογη καλλιτεχνικὴ παιδεία του. Ὁ ζωγράφος φαίνεται νὰ ἔχει κοινὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα μὲ σύνολα χιοναδιτῶν καλλιτεχνῶν τοῦ 18ου αἰῶνα. Στὸ ἔργο του παρατηροῦνται τεχνοτροπικές ὁμοιότητες μὲ τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου Ζηκόβιστας, ὁ ὁποῖος ζωγραφίστηκε τὸ 1785 ἀπό τὸν Χιονιαδίτη ἁγιογράφο Μιχάλη[17]. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ θὰ μπορούσαμε νὰ ἰσχυρισθοῦμε ὅτι ἀποτελεῖ γιὰ τὸν Ἀργύρη Μιχάλη ἔνδειξη μαθητείας σε ξακουστοὺς Χιονιαδίτες ζωγράφους τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰῶνα.

Σύμφωνα μὲ τὴν ἔρευνα, ὁ Ἀργύρης Μιχάλη ξεκίνησε τὸ καλλιτεχνικό ἔργο του στὸ Νεστὸριο, γύρω στὰ 1821, ὅπου ἐργάζεται μέχρι τὸ 1836 γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση ταῶν δεσποτικῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου. Τὴν περίοδο αὐτὴ (1834) ἐντοπίζονται φορητές εἰκόνες του στὸ ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στὸ Νεστὸριο. Εἶναι σαφὲς ὅτι αὐτὸ τὸ διάστημα, ἀπό τὸ 1821 μὲχρι τὸ 1836, ἐργάζεται καὶ δρατηριοποιεῖται σὲ ναοὺς τοῦ Νεστορίου. Στὴ συνέχεια τὸν βρίσκουμε τὸ 1835 νὰ ἐργάζεται στὴν ἁγιογράφηση τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στὴνΠοριά. Λίγα χρόνια ἀργότερα, τὸ 1844, εἶναι ἤδη ἕνας δραστήριος καὶ ἀναγνωρισμὲνος ζωγράφος. Τότε κλήθηκε στὴν πόλη τῆς Καστοριᾶς γιὰ νὰ ἁγιογραφήσει τὸ ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τῆς συνοικίας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων. Ἡ ἱστὸρηση τοῦ ναοῦ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖο γνωστὸ ἐνυπόγραφο ἔργο του. Ὁ ζωγράφος πιθανότατα βρίσκεται σὲ προχωρημὲνη ἡλικία καὶ τερματίζει πλέον τὸ καλλιτεχνικό του ἔργο.

Ὁ Ἀργύρης Μιχάλη ἤ Μιχαὴλ γεννήθηκε στὴν Τσούκα[18] καὶ ἔζησε στὸ Νεστὸριο, ὅπου πιθανότατα καὶ τερμάτισε τὸν βίο του. Ὡς καλλιτέχνης ἐπέδειξε ἀξιόλογο καὶ σημαντικό καλλιτεχνικό ἔργο στὴν εὐρύτερη περιοχή τῆς Καστοριᾶς. Ξεκίνησε ἀπό τὸ Νεστὸριο καὶ στή συνέχεια ἐργάστηκε στὴν Ποριά, στὸ Κόττορι, στὸ Ζευγοστὰσιο, στὴν πόλη τῆς Καστοριᾶς, γιὰ να καταλήξει τέλος καὶ πάλι στὸ Νεστὸριο, κάνοντας ἕνα κύκλο στὸν τὸπο ἀπό ὅπου ξεκίνησε.

Ὁ καλλιτέχνης φαίνεται νὰ δημιουργεῖ τὸσο φορητές εἰκόνες, ὅσο καὶ τοιχογραφίες καὶ νὰ κινεῖται τὸ ἴδιο ἄνετα καὶ στὰ δύο αὐτὰ εἴδη μὲ ἐπιτυχία. Πρόκειται γιὰ ἕνα ζωγράφο πιστὸ στίς παραδόσεις τῶν προκατὸχων του Χιονιαδιτῶν ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι ἐργάστηκαν στὴν περιοχή τῆς Καστοριᾶς. Δὲν μποροῦμε νὰ ἀποκλείσουμε τὴν πιθανότητα νὰ ὑπῆρξε μαθητής κάποιου Χιονιαδίτη

17. Μ. Παϊσίδου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἱεροῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς, 231.

18. Γιὰ τὸ χωριὸ Τσούκα γνωρίζουμε ἐπίσης ὅτι κατὰ τὴν περίοδο τοῦ μακεδονικοῦ ἀγώνα χρησίμευε ὡς σταθμὸς ἀνταρτικῶν σωμάτων καὶ στὰ μέσα τοῦ 20ου αἰώνα εἶχε 152 κατοίκους γεωργούς. Χ. Καραγκούνης, *Ἡ ἐπαρχία Καστορίας μὲ τὰ νέα ὀνόματα τῶν χωρίων* (ἀνέκδοτο χειρόγραφο στὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη Καστοριᾶς), Καστοριὰ χ.χ., 32.

ζωγράφου, πάντως ὁπωσδήποτε ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τίς καταβολές τῆς τέχνης τους. Τὸ ἐπώνυμο Μιχάλη θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ πατρώνυμο, ὅπως συνηθιζόταν τότε[19]. Ἐφόσον τὸ ἐπώνυμο Μιχάλη θὰ πρέπει νὰ ἀποτελεῖ πατρώνυμο, μιά ἑλκυστική, ἀλλά ἀναπόδεικτη σκέψη, εἶναι ὁ Χιονιαδίτης ζωγράφος Μιχάλης, ὁ ὁποῖος ἀναφέρεται στὴν ἱστὸρηση τοῦ καθολικοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου Ζηκόβιστας τὸ 1785, νὰ ἐγκαταστὰθηκε καὶ νὰ ἔζησε στὴν Τσούκα καὶ νὰ εἶναι πατέρας τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη. Στὸ θέμα αὐτὸ συνηγορεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ ἔργο τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη ἐντοπίζονται τεχνοτροπικές ὁμοιότητες μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου Ζηκόβιστας[20], ἔργο τοῦ Χιοναδίτη καλλιτέχνη Μιχάλη. Συνήθως τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ζωγράφου αὐτὴ τὴν περίοδο, δηλαδή τὸν 18ᵒ καὶ 19ᵒ αἰώνα, θεωροῦνταν οἰκογενειακή ὑπόθεση καὶ μεταδίδονταν ἀπό πατέρα σὲ γιό. Ὁ γιὸς, ὅπως συνηθιζόταν, μαθήτευε στὸν ζωγράφο – πατέρα, καὶ, στὴ συνέχεια, κληρονομοῦσε τὰ σχέδιά του καὶ συνέχιζε τὴν καλλιτεχνική πορεία μόνος του.

Ὁπωσδήποτε εἶναι ἕνας πολύ παραγωγικός καὶ δραστήριος ζωγράφος, ὁ ὁποῖος ἄφησε τὸ καλλιτεχνικό του στῖγμα σὲ πολλά μέρη τῆς εὐρύτερης περιοχῆς τῆς Καστοριᾶς, κατὰ τὸ πρῶτο μισό τοῦ 19ου αἰῶνα. Ξεκινῶντας τὴν καλλιτεχνική του πορεία ἀπό τὸ Νεστὸριο, ἐργάστηκε σὲ ἀρκετὰ μέρη, στὴνΠοριά, στὸ Ζευγοστὰσιο, στὴν περιοχή Κόττορι (στὸν ναό τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς, σημερινὴ μονὴ Βασιλειάδας), στὴν πόλη τῆς Καστοριᾶς, γιὰ νὰ ὁλοκληρώσει τὸν καλλιτεχνικό του κύκλο καὶ πάλι στὸ Νεστὸριο. Ἰδιαίτερα στὸ Νεστὸριο ἔχουν ἐντοπιστεῖ ἔργα του καὶ στοὺς τρεῖς μεγάλους ναούς τῆς κωμόπολης, στὸν ναό τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτὸκου (1816), στὸν ναό τῶν Ταξιαρχῶν (1858) καθώς καὶ στὸν ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου (1884). Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἴσως φανερώνει μιὰ ἰδιαίτερη σχέση μὲ τὸ Νεστὸριο, πιθανότατα τὸπο διαμονῆς του.

Οἱ ἐπιρροές τῆς τέχνης του θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν Χιοναδιτῶν ζωγράφων τοῦ 18ου αἰῶνα, στὸ ἔργο τῶν προκατὸχων του Δυτικομακεδόνων, οἱ ὁποίοι ἔδρασαν στὴν εὐρύτερη περιοχή τῆς δυτικῆς Μακεδονίας και τῆς σημερινῆς Ἀλβανίας. Ἤδη ἔγινε ἀναφορὰ στὶς τεχνοτροπικὲς ὁμοιότητες ποὺ παρουσιάζει τὸ ἔργο του μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου Ζηκόβιστας, ὁ ὁποῖος ζωγραφίστηκε τὸ 1785 ἀπὸ τὸν Χιονιαδίτη ἁγιογράφο Μιχάλη. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ θὰ μπορούσαμε νὰ ἰσχυρισθοῦμε ὅτι ἀποτελεῖ γιὰ τὸν Ἀργύρη Μιχάλη ἔνδειξη μαθητείας κοντὰ σὲ ξακουστοὺς Χιονιαδίτες ζωγράφους τοῦ 18ου αἰώνα.

Σχετικὰ μὲ τὰ πρότυπα τοῦ ζωγράφου, δὲν μποροῦμε ἐπίσης νὰ ἀποκλείσουμε ἐπιδράσεις ἀπὸ τοὺς φημισμένους Κορυτσαίους ζωγράφους Ἀθανάσιο καὶ

19. Ἀν. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι*, Θεσσαλονίκη 1991, 23-24, 25-26.

20. Ὅπως ἀναφέραμε παραπάνω.

Κωνσταντίνο, οἱ ὁποῖοι ἔδρασαν ἀπὸ τὸ 1744 μέχρι τὸ τέλος τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ 19ου αἰώνα. Στοιχεῖα ἐπίδρασης ἐντοπίζονται στὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου στὸ ἐπιστύλιο τοῦ ναοῦ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στὸ Νεστόριο (Εἰκ. 12). Ἡ εἰκόνα αὐτή, σύμφωνα μὲ τὰ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ ἀλλὰ καὶ τὸν γραφικὸ χαρακτῆρα, πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὸν Ἀργύρη Μιχάλη[21]. Στὴν εἰκόνα ἐντοπίζονται κοινὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὴν ἀντίστοιχη παράσταση τῶν Κορυτσαίων[22], ὅπως, γιὰ παράδειγμα, τὸ ἐλλειψοειδὲς τραπέζι, οἱ καμάρες στὸ βάθος τῆς παράστασης καὶ ὁ τύπος γραφῆς τῆς ἐπιγραφῆς. Τὸ μεγάλο ἐλλειψοειδὲς τραπέζι ἀπαντᾶ σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ 18ου αἰώνα (1770) ἀπὸ τὴν Ἀλβανία, ἡ ὁποία ἀποδίδεται στὸν ζωγράφο Κωνσταντίνο ἀπὸ τὴν Κορυτσᾶ[23]. Ἴσως θὰ μπορούσαμε νὰ εἰκάσουμε ὅτι ὁ Ἀργύρης Μιχάλη εἶχε στὴν κατοχὴ του ἀνθίβολα, τὰ ὁποία προέρχονταν ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τῶν Κορυτσαίων ζωγράφων. Ὅπως ὅλοι οἱ προκάτοχοί του ζωγράφοι, εξάλλου, εἶναι φυσικό καὶ αὐτός νά μετακινοῦνταν σὲ διάφορα μέρη γιὰ ἀναζήτηση ἐργασίας.

Ἡ περίπτωση τοῦ Ἀργύρη Μιχάλη φανερώνει ἕναν ἀξιόλογο τοπικὸ καλλιτέχνη τῆς Καστοριᾶς στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα, ὁ ὁποῖος συνεχίζει την παράδοση τῶν Χιοναδιτῶν ζωγράφων στὴν περιοχή.

---

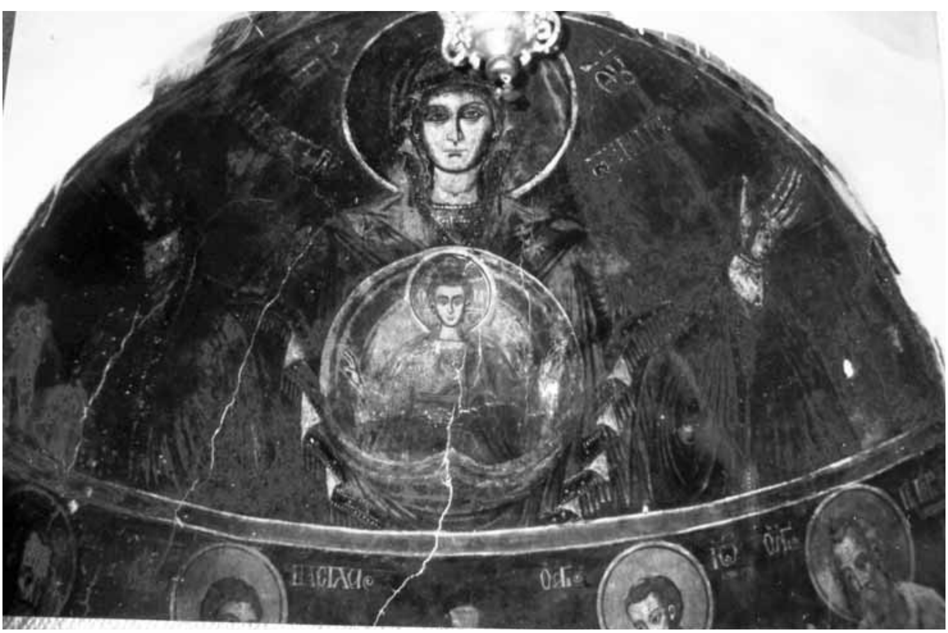
21. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ διαπιστώνεται πάντως μιὰ εὐρεία διάδοση αὐτοῦ τοῦ τύπου τοῦ Μυστικοῦ Δεῖπνου σὲ τοιχογραφικὰ σύνολα στὸ βορειοελλαδικὸ χῶρο, ἀπὸ τοὺς Κορυτσαίους ζωγράφους Ἀθανάσιο καὶ Κωνσταντίνο (μονὴ Φιλοθέου), τοὺς Καπεσοβίτες Ἰωάννη καὶ Ἀναστάσιο [ναὸς Ἁγίου Γεωργίου Νεγάδες Ζαγορίου (1795), καθολικὸ τῆς Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου στοὺς Κήπους Ζαγορίου (1841)] μέχρι ἕνα ἀνθίβολο Χιοναδιτῶν ζωγράφων ποὺ ἔχει ἐντοπιστεῖ (τέλη 18ου αἰώνα-ἀρχὲς 19ου αἰώνα). Ν Τουτός, Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, *Ἐκ Χιονιάδων, σπουδὲς καὶ ἀνθίβολα, 130 ἔργα ἀπὸ τὴ συλλογὴ τῆς οἰκογένειας Γιαννούλη*, Βόλος 2004, 60, εἰκ. 60.

22. Ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τῶν ζωγράφων Κωνσταντίνου καὶ Ἀθανάσιου ἀρχίζει στὴ Νότια Ἀλβανία (Β. Ἤπειρο) καὶ φτάνει στὸ Ἅγιον Ὄρος, στὴν ΠΓΔΜ καὶ στὴ Βουλγαρία. Σχετικὰ βλ., Γ. Χ. Τσιγάρας, *Οἱ ζωγράφοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἀθανάσιος ἀπὸ τὴν Κορυτσᾶ. Τὸ ἔργο τους στὸ Ἅγιον Ὄρος (1742-1783)*, Ἀθήνα 2003, 302-305.

23. Ε. Δρακοπούλου, *Εἰκόνες ἀπὸ τὶς Ὀρθόδοξες κοινότητες τῆς Ἀλβανίας*, Κατάλογος τῆς ἔκθεσης στὸ Μουσεῖο Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ, Θεσσαλονίκη 2006, 150, ἀρ. κατ. 50. Ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὸν μητροπολιτικὸ ναὸ Ζωοδόχου Πηγῆς τῆς Κορυτσᾶς.



Εἰκ. 1.Ποριά. Ναὸς Ἁγίας Παρασκευῆς (1835).
Ἄποψη ἀπὸ τὰ νοτιοδυτικά (φωτ. Ἰούνιος 2001).



Εἰκ. 2. Ποριά. Ναὸς Ἁγίας Παρασκευῆς Ἡ Πλατυτέρα στὸ ἱερὸ βῆμα (φωτ. Ἰούνιος 2001).



Εἰκ. 3. Ποριά. Ναὸς Ἁγίας Παρασκευῆς Ἱεράρχες στὸ ἱερὸ βῆμα
(ὁ Μέγας Ἀθανάσιος, ὁ ἅγιος Βασίλειος, φωτ. Ἰούνιος 2001).



Εἰκ. 4. Ποριά. Ναὸς Ἁγίας Παρασκευῆς Ἱεράρχες στὸ ἱερὸ βῆμα
(ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, φωτ. Ἰούνιος 2001).



Εἰκ. 5. Νεστόριο. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου (1816). (Δεσποτικὴ εἰκόνα τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, φωτ. Φεβρουάριος 2016).



Εἰκ. 6. Νεστόριο. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου (1816).
(Ἡ Πλατυτέρα στὸ ἱερὸ βῆμα, φωτ. Φεβρουάριος 2016).



Εἰκ. 7. Νεστόριο. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου (1816). (Ἄνω σε ἐν θρόνῳ, φωτ. Φεβρουάριος 2016).



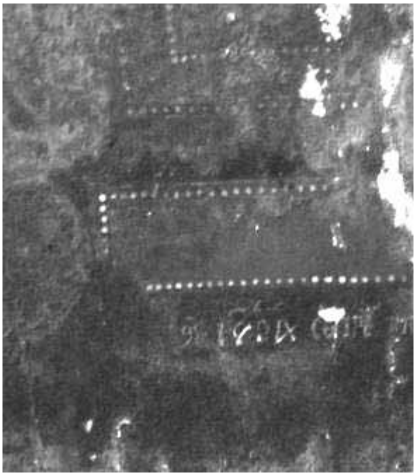
Εἰκ. 8. Ζευγοστάσιο. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου (1839). (Τέμπλο, φωτ. Ἰανουάριος 2015)



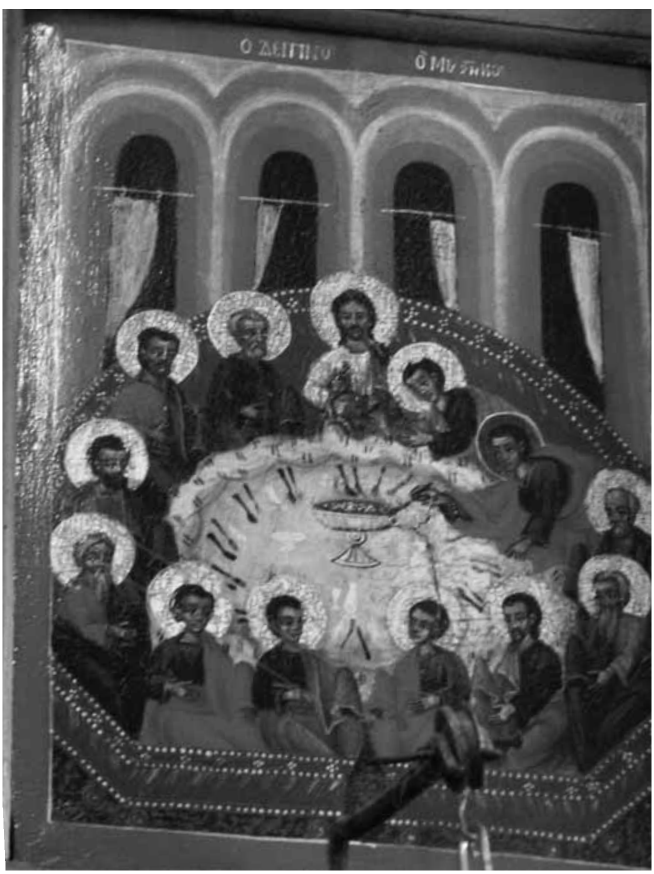
Εἰκ. 9. Κόττορι. Ναὸς Ἁγίας Παρασκευῆς (1842). (Ἄποψη ἀπὸ τὰ νοτιοδυτικά, Ἱερά μονή Ἁγίας Παρασκευῆς Βασιλειάδας Καστοριᾶς).



Εἰκ. 10. Καστοριά. Ναὸς Ἁγίου Ἀθανασίου τῆς συνοικίας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων (1844, φωτ. Νοέμβριος 1999).



Εἰκ. 11. Νεστόριο. Ναὸς Ἁγίου Ἀθανασίου (1834). Ἅγιος Νικόλαος (λεπτομέρεια - ἡ ἐπιγραφή, φωτ. Μάρτιος 2016).



Εἰκ. 12. Νεστόριο. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου (1816). (Μυστικός Δεῖπνος, φωτ. Νοέμβριος 2015).

Μαρία Δ. Καγιαδάκη

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΑΥΛΙΔΗ-ΜΗ(Ι)ΝΩΤΟΥ ΑΠΟ ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

Στην παρούσα μελέτη αξιοποιώ μέρος του αρχειακού υλικού που έχω συγκεντρώσει αναφορικά με τις υποτροφίες εξωτερικού που χορηγήθηκαν σε Έλληνες καλλιτέχνες στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, προκειμένου να προβώ σε μία πρώτη προσέγγιση της ενασχόλησης του ζωγράφου Πέτρου Παυλίδη-Μη(ι)νώτου με έργα θρησκευτικού περιεχομένου και της συμβολής του στη διακόσμηση του ναού του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων, κατά την πρώιμη περίοδο της παραμονής του στη Βενετία.

Ο Πέτρος Παυλίδης-Μη(ι)νώτος (π. 1800-μετά το 1861)[1] συγκαταλέγεται σε εκείνους τους υποτρόφους της Ελληνικής Κυβέρνησης, που σπουδάζουν στην Ευρώπη κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα και στη συνέχεια διδάσκουν στο Σχολείο των Τεχνών. Παρόλα αυτά, δεν αποτελεί «τυπική» περίπτωση υποτρόφου που επιστρέφει στην πατρίδα μετά το πέρας των σπουδών του. Αντίθετα, παραμένει και εργάζεται στη Βενετία και μετά την ολοκλήρωση της μαθητείας του στην Ακαδημία της πόλης[2].

Οι πληροφορίες που έχουμε στη διάθεσή μας για τον καλλιτέχνη είναι αρκετά περιορισμένες. Γνωρίζουμε ότι καταγόταν από τα Ιωάννινα και ότι σπούδασε στη Βενετία, αλλά δεν έχει αποσαφηνιστεί με ακρίβεια το διάστημα των σπου-

1. Για τον καλλιτέχνη, βλ. Δ. Παυλόπουλος, «Παυλίδης (Μη[ι]νώτος) Πέτρος», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, 4 (2000), 8· Κ. Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήναι 1957 (στο εξής: Μπίρης, *Ιστορία*), 498-9· Γ. Μπόλης – Δ. Παυλόπουλος, *Ελληνική Χαρακτική 1843-1915. Ιστορία - Λεξικό χαρακτών*, Αθήνα 2012, 175· Α. Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα 2000 (στο εξής: Μερτύρη, *Καλλιτεχνική εκπαίδευση*), 160.

2. Μάλιστα το 1841 εμφανίζεται ως μέλος της ελληνικής κοινότητας της Βενετίας κάποιος «Παυλίδης Μινώτος Πέτρος του Παύλου (1808c.)» με την ιδιότητα του κτηματία. Βλ. Α. Ξανθοπούλου-Κυριακού, *Η ελληνική κοινότητα της Βενετίας (1797-1866). Διοικητική και οικονομική οργάνωση, εκπαιδευτική και πολιτική δραστηριότητα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1978 (στο εξής: Ξανθοπούλου-Κυριακού, *Ελληνική κοινότητα Βενετίας*), 260.

δών του. Παρότι επικρατεί η πληροφορία ότι αυτές διήρκεσαν από το 1834 έως το 1839, ο Ιωάννου έχει τεκμηριώσει την παρουσία του στην Ακαδημία από το 1822 μέχρι το 1831[3]. Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με το αρχειακό υλικό που χρησιμοποιήθηκε για την παρούσα μελέτη, ο καλλιτέχνης μαθήτευσε στη Βενετία τουλάχιστον από το 1830 μέχρι το 1838. Σε κάθε περίπτωση, το όνομά του συμπεριλαμβάνεται μεταξύ των Ελλήνων υποτρόφων εξωτερικού σε φάκελο των ΓΑΚ[4].

Γνωρίζουμε, επίσης, ότι η δραστηριότητα του Παυλίδη δεν περιορίζεται στη ζωγραφική. Το 1845, για παράδειγμα, εκδίδει στη Βενετία το ποίημα «Πτηνιάς», το οποίο υπογράφει ως επίτιμος συνέταιρος της Φιλαρμονικής Εταιρείας της Κέρκυρας και αφιερώνει στις «φιλομούσους Ελληνίδας», ως «χρεωστικήν απόδειξιν της … βαθυτάτης … ευγνωμοσύνης δια την πολλήν … συμπάθειαν», με την οποίαν είχαν τιμήσει τα ζωγραφικά του έργα, όπως σημειώνει ο ίδιος χαρακτηριστικά[5]. Στον πρόλογο της έκδοσης διευκρινίζει ότι είχε προχωρήσει στη συγγραφή του ποιήματος επιθυμώντας να διαπιστώσει αν υπάρχει και σ' αυτόν «μέρος τι της συγγενείας εκείνης, ήτις θεωρείται μεταξύ των ωραίων τεχνών· και αν ο νους του ζωγράφου, προικισμένος με πλαστικήν δύναμιν, ήναι επιδεκτικός ποιητικής εξάψεως»[6]. Η προσωπογραφία του, με την οποία κοσμεί την αρχή της έκδοσης, έχει ενδιαφέρον για τον τρόπο με τον οποίο την παρουσιάζει: επίσημα ενδεδυμένο και καθισμένο με το βιβλίο ανά χείρας, να κοιτάζει μακριά με αυτάρεσκο ύφος και σε μια επιτηδευμένη στάση αναστοχασμού.

Κατά το διάστημα της παραμονής του στο εξωτερικό, αποδεικνύει σταθερά και έμπρακτα το ενδιαφέρον του για την ανάπτυξη της παιδείας στην Ελλάδα και ιδιαίτερα για την αναβάθμιση της εκπαίδευσης στο Σχολείο των Τεχνών, όπου καλείται να διδάξει το 1858. Οι δωρεές διδακτικών εργαλείων προς το συγκεκριμένο Ίδρυμα, αλλά και ένα εγχειρίδιο που επιμελήθηκε, αποσκοπούν στην ενίσχυση της εκπαιδευτικής διαδικασίας[7]. Την περίοδο του διορισμού του

3. P. Ioannou, «Studenti Greci alle Accademie di Belle Arti d' Italia», στο: Ch. Maltezou (επιμ.), *L' Adriatico: incontri e seperazioni (XVII-XIX secolo). Arti del Convegno Internazionale di Studi, Corfu, 29-30 Aprile 2010*, Venezia – Atene 2011, 297-321 και ιδιαίτερα 302-303.

4. Βλ. «Γενικά των Σπουδαζόντων εκτός του Κράτους. Υπότροφοι. Μισθοί αυτών. Διάφορα. Υπότροφοι εκτός Κράτους (Γαλλία), 1832», *Γενικά Αρχεία του Κράτους, Αρχείο Γραμματείας/Υπουργείου Εκκλησιαστικών και Δημοσίου Εκπαιδεύσεως, 1833-1848* (στο εξής: *ΓΑΚ, ΥΕΔΕ*), φάκ. 3174.

5. *Πτηνιάς, Ποίημα συντεθέν παρά Πέτρου Παυλίδου Μηνώτου του εξ Ιωαννίνων, Επιτιμίου Συνεταίρου της εν Κερκύρα Φιλαρμονικής Εταιρείας, Εν Βενετία, 1845, εκ της Ελληνικής Τυπογραφίας του Φοίνικος*. Σώζεται αντίτυπο με ιδιόχειρη αφιέρωση του καλλιτέχνη, διαθέσιμο στο http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/9/5/c/metadata-06-0000248.tkl (προσπέλαση: 19 Οκτωβρίου 2017).

6. Ό.π.

7. Βλ. εφ. *Αθήνα*, αρ. 2677, 2 Ιουλίου 1858 και εφ. *Αυγή*, αρ. 241, 3 Ιουλίου 1858, όπου δη-

ως διδασκάλου στην ανώτερη τάξη της ζωγραφικής[8], έχει λάβει την τιμητική διάκριση του «ιππότη του Σταυρού του Σωτήρος» και διαμένει στη Βενετία, όπου, σύμφωνα με σύγχρονη πηγή, καταγίνεται στη φιλοτέχνηση εικόνων για την εκκλησία της Βιέννης[9]. Δεδομένης της παραπάνω αναγνώρισης και απασχόλησης, η απόφασή του να εγκατασταθεί στην Αθήνα για να διδάξει στο Σχολείο των Τεχνών εκλαμβάνεται ως επιπρόσθετη απόδειξη του ενδιαφέροντος για την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα και προκαλεί θετικές αντιδράσεις, οι οποίες αποτυπώνονται στον Τύπο της εποχής[10]. Το 1861, με αφορμή ένα οφθαλμικό νόσημα, αποφασίζει να επιστρέψει στη Βενετία. Ωστόσο, η επίσημη παύση του από το Πολυτεχνείο γίνεται μετά την έξωση του Όθωνα[11].

Η καλλιτεχνική παραγωγή του Παυλίδη συμβαδίζει θεματικά και στιλιστικά με τις τάσεις της εποχής που διαμορφώνονται στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών Ακαδημιών. Έτσι, υπό την επιρροή των διδαγμάτων του στην Ακαδημία της Βενετίας, αλλά και των βενετσιάνικων εργαστηρίων, ασχολείται με την αντιγραφή έργων της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, με προσωπογραφίες, με πίνακες ιστορικού και θρησκευτικού περιεχομένου. Όπως και άλλοι ζωγράφοι της περιόδου, αξιοποιεί την τεχνική της λιθογραφίας, ιδιαίτερα για την αναπαραγωγή πορτρέτων, όπως εκείνων του *Όθωνα* και του *Νικηφόρου Θεοτόκη*. Στα έργα θρησκευτικής θεματολογίας άλλοτε εμφανίζεται να αντιγράφει δυτικά πρότυπα και άλλοτε παραμένει πιστός στη βυζαντινή παράδοση. Ενδεικτικό της ενασχόλησής του με θέματα που σχετίζονται με την εκκλησία είναι ότι από τα 8 έργα του που σώζονται στην Εθνική Πινακοθήκη, τα 3 έχουν θρησκευτική θεματολογία, ενώ ακόμη και από τα 4 πορτρέτα του, τα 3 απεικονίζουν ιερωμένους[12]. Θα πρέπει, επίσης, να σημειωθεί ότι σε εκείνους τους πίνακες της Πινα-

---

μοσιοποιείται η αποστολή από τον καλλιτέχνη τριών εκμαγείων και ενός αγάλματος ανατομίας για τη σπουδή της ζωγραφικής.

8. Στο Πολυτεχνείο ανέλαβε το δίωρο μάθημα της Ελαιογραφίας, το οποίο δίδασκε τρεις φορές την εβδομάδα. Βλ. Μερτύρη, *Καλλιτεχνική εκπαίδευση*, 131.

9. Βλ. εφ. *Αθήνα*, αρ. 2681, 12 Ιουλίου 1858. Το γεγονός ότι το διάστημα αυτό πραγματοποιούνται εργασίες ανακαίνισης στον ναό της Αγίας Τριάδας της πόλης, καθιστά πιθανή τη συμμετοχή του καλλιτέχνη στην ανανέωση της διακόσμησης και είναι ένα θέμα που πρέπει να διερευνηθεί. Για τις εργασίες στον συγκεκριμένο ναό, βλ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, «Το τέμπλο του ναού της Αγίας Τριάδας στη Βιέννη», στο: Χρ. Μαργαρίτης (επιμ.), *Τέμπλον. Άγιες μορφές, αόρατες πύλες πίστης, 20ός και 21ος αιώνας*, Αθήνα 2017, 229-234.

10. Βλ. π.χ. εφ. *Αιών*, αρ. 1771, 12 Αυγούστου 1859, 4.

11. Με το θέσπισμα «Περί καταργήσεως διδασκαλικών εδρών και συστάσεως τοιούτων τω σχολείω των τεχνών» της 7ης Σεπτεμβρίου 1863, το οποίο εγκρίθηκε από την Προσωρινή Κυβέρνηση λίγες ημέρες αργότερα. Βλ. εφ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 227, 14 Σεπτεμβρίου 1863· Μπίρης, *Ιστορία*, 171· «Περί νέου διοργανισμού και διευθύνσεως του Σχολείου των Τεχνών», Ε.τ.Κ., αρ. 33, 14 Σεπτεμβρίου 1863· Μερτύρη, *Καλλιτεχνική εκπαίδευση*, 185, 525-532.

12. Πρόκειται για 8 έργα, 4 πορτρέτα, 3 θρησκευτικού περιεχομένου και μία σκηνογραφία

κοθήκης που έχουν θρησκευτική θεματολογία αντιγράφει βενετσιάνικα έργα. Η *Μαγδαληνή* του, για παράδειγμα, αντιγράφει τη *Μαγδαληνή Μετανοούσα* του Tiziano (1533, Palazzo Pitti, Φλωρεντία), ενώ η *Αγία Βαρβάρα* –που φέρει σφραγίδα της Ακαδημίας της Βενετίας– αντλεί από την κεντρική μορφή στο πολύπτυχο του Palma Vecchio στη Santa Maria Formosa της Βενετίας (1524-1525) και είναι έργα που φιλοτεχνήθηκαν στο πλαίσιο των σπουδών του στην Ιταλία, κατά τη διάρκεια των οποίων η αντιγραφή έργων των «μεγάλων δασκάλων» είναι επιβεβλημένη. Επομένως, ένα μέρος της παραγωγής του, κατά τα πρώτα χρόνια της παραμονής του στη Βενετία, καλύπτεται με αντίγραφα έργων θρησκευτικού χαρακτήρα.

Όπως προκύπτει από φάκελο που σώζεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους και αναφέρεται στην περίοδο από το καλοκαίρι του 1834 μέχρι τις αρχές του 1835[13], το συγκεκριμένο διάστημα ο Παυλίδης είναι υπότροφος του ελληνικού κράτους και μαθητεύει στη Βενετία κοντά στον Sebastiano Santi[14]. Το ενδιαφέρον του φαίνεται να επικεντρώνεται σε θρησκευτικά έργα. Ασχολείται, ωστόσο, και με πορτρέτα.

Για το θέμα που μας απασχολεί στην παρούσα μελέτη παρουσιάζουν ενδιαφέρον τα αποδεικτικά («μαρτυρικά») που καταθέτει ο Παυλίδης τον Νοέμβριο του 1834, προκειμένου να υποστηρίξει την παραμονή του στη Βενετία και την αναβολή της προτεινόμενης από τη Γραμματεία των Εκκλησιαστικών μετάβασής του στη Ρώμη[15]. Δύο από τα τέσσερα πιστοποιητικά που υποβλήθηκαν μας παρέχουν πληροφορίες για την ενασχόλησή του με εκκλησιαστικά θέματα.

Το πρώτο «μαρτυρικόν» είναι μία επιστολή του Αρχιμανδρίτη Ανδρέα Αρδαβάνη, Εφημέριου της Ορθόδοξης Ανατολικής, Αποστολικής και Καθολικής Εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας (Εικ. 1). Σύμφωνα με τον υπογράφοντα, ο Παυλίδης όλο το διάστημα της παραμονής του στη Βενετία είχε συμπεριφερθεί «ως νέος θεοσεβής και ενάρετος, εκπληρών τα χρέη του ως Χριστιανός και συχνάζων αδιακόπως» στην Εκκλησία. Προσθέ-

---

θεάτρου, και συγκεκριμένα για τα έργα *Τυρολέζα* (λάδι σε μουσαμά), *Νικηφόρος Θεοτόκης* (λιθογραφία), *Νικηφόρος Θεοτόκης* (χαλκογραφία), *Εικόνα ιερέα* (λάδι σε μουσαμά), *Η προσκύνηση των Μάγων* (λάδι σε μουσαμά), *Η Μαγδαληνή* (λάδι σε μουσαμά), *Η Αγία Βαρβάρα* (λάδι σε μουσαμά) και *Σκηνογραφία θεάτρου* (λάδι σε χαρτί). Τα στοιχεία μου γνωστοποιήθηκαν μέσω του υπ' αρ. 2771/29.11.2017 εγγράφου της ΕΠΜΑΣ.

13. *ΓΑΚ, ΥΕΔΕ*, φάκ. 3112. Σε δεύτερο φάκελο σώζονται «ενδεικτικά» των σπουδών του για το έτος 1838. Βλ. *ΓΑΚ, ΥΕΔΕ*, φάκ. 836.

14. Για τον Ιταλό ζωγράφο Sebastiano Santi, βλ. *Encyclopedia of World Art*, τόμ. 10, 546.

15. Συνοδεύουν την υπ' αρ. 7406/1 Νοεμβρίου 1834 επιστολή του καλλιτέχνη, *ΓΑΚ, ΥΕΔΕ*, φάκ. 3112. Βλ. και «Περί του στελλόμενου κιβώτιου, περιέχοντος την εικόνα, της Α.Μ.», υπ' αρ. 40/3 Ιανουαρίου 1835 έγγραφο με αρ. πρωτ. της Γραμματείας 7072/10 Ιαν. 1835, τόπο σύνταξης το Ναύπλιο και υπογράφοντα τον Νομάρχη Αργολίδας και Κορινθίας (α.α. τον Διευθυντή της Νομαρχίας Γ.Δ. Οικονομίδη), *ΓΑΚ, ΥΕΔΕ*, φάκ. 3112, α/α: 2.

τει μάλιστα ότι δεν είχε ακούσει τίποτα μεμπτό για την ηθική διαγωγή του νέου. Αντίθετα, όλοι τον επαινούσαν «δια το σεμνόν του πολίτευμα, την τιμιότητα και έφεσιν του εις το ευ πράτειν». Όσον αφορά στην επίδοσή του στη ζωγραφική, ο Εφημέριος σημειώνει ότι κατά το παρελθόν έτος ο Παυλίδης είχε ικανοποιήσει τον κόσμο και είχε επαινεθεί για τις εικόνες που είχε φιλοτεχνήσει για το τέμπλο της Εκκλησίας[16]. Το τέταρτο «μαρτυρικόν» έχει εκδοθεί από την ελληνική ορθόδοξη εκκλησία των Αγίων Γεωργίου και Νικολάου στη Βενετία. Μ' αυτό πιστοποιείται η ανάθεση της φιλοτέχνησης νέων εικόνων για τη διακόσμηση του τέμπλου της εκκλησίας στον νεαρό ομοεθνή ζωγράφο Πέτρο Παυλίδη κατά το έτος που είχε προηγηθεί και η απόδοσή τους σύμφωνα με το ορθόδοξο δόγμα[17].

Επιστολή του καλλιτέχνη προς τη Γραμματεία των Εκκλησιαστικών, την οποία συντάσσει τον Δεκέμβριο του 1834, μας παρέχει επιπρόσθετα στοιχεία για τη δραστηριότητά του[18] (Εικ. 2). Μεταξύ των θεμάτων που θίγει και τα οποία σχετίζονται με τις σπουδές του, ο Παυλίδης αναφέρει ότι την εποχή αυτή καταγίνεται στη φιλοτέχνηση δύο δεσποτικών εικόνων, του *Παντοκράτορα* και της *Υπεραγίας Θεοτόκου*, σύμφωνα πάντα –όπως ο ίδιος σημειώνει– με τα παλαιά σημεία του δόγματος και με το χαρακτηριστικό χρυσό φόντο. Δεσμεύεται, μάλιστα, να τις στείλει στην Αθήνα μετά την αποπεράτωσή τους για να τοποθετηθούν αφιλοκερδώς σε εκκλησία που θα επέλεγε η Γραμματεία. Η αποστολή έργων εντάσσεται λογικά στο πλαίσιο των υποχρεώσεων που έχει ως υπότροφος του ελληνικού κράτους. Εξάλλου, η εναπόθεση εικόνων των σπουδαστών σε εκκλησίες της πόλης είναι κάτι που συνηθίζεται αυτήν την περίοδο[19].

Επομένως, από τα παραπάνω έγγραφα συνάγεται ότι ο Παυλίδης-Μηνώτος την περίοδο 1833-1834 ασχολείται με θρησκευτικά θέματα, καθώς φιλοτεχνεί δύο δεσποτικές εικόνες, που δεν έχουν ακόμη ταυτιστεί, ενώ παράλληλα αναπτύσσει επαγγελματική σχέση με την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου και την Ελληνική Αδελφότητα της Βενετίας. Παρά τη φοίτηση στην Ακαδημία και την άμεση επαφή με τη δυτική τέχνη, στα θρησκευτικά έργα που φιλοτεχνεί

16. «Μαρτυρικόν Α'», αρ. πρωτ. 7400/20 Οκτωβρίου 1834, *ΓΑΚ*, *ΥΕΔΕ*, φάκ. 3112.

17. «Μαρτυρικόν Δ'», ό.π.

18. Επιστολή του Παυλίδη προς τη Γραμματεία των Εκκλησιαστικών με ημερομηνία 1η Δεκεμβρίου 1834, τόπο σύνταξης τη Βενετία και αρ. πρωτ. της Γραμματείας 7072, *ΓΑΚ*, *ΥΕΔΕ*, φάκ. 3112.

19. Βλ. Μ. Καγιαδάκη, «Αρχειακά τεκμήρια για τα θρησκευτικά θέματα του Φίλιππου Μαργαρίτη και για τη διακοσμηση ενός υπό ανέγερση ναού στην Αθήνα του 19ου αιώνα», στο: Ι. Στουφή-Πουλημένου – Στ. Μαμαλούκος (επιμ.), *Δ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Κτήριο Θεολογικής Σχολής, Πανεπιστημιούπολη, 13-15 Νοεμβρίου 2015)*, *Πρακτικά*, Αθήνα 2017, 401-410.

εξακολουθεί –προφανώς λόγω της προέλευσης και του είδους των παραγγελιών– να χρησιμοποιεί το βυζαντινό ιδίωμα.

Τα έγγραφα που κατέθεσε ο ζωγράφος στο Υπουργείο πιστοποιούν ότι έχει επιληφθεί ορισμένων εργασιών στο τέμπλο της εκκλησίας. Στις επιστολές, ωστόσο, δεν αποτυπώνονται λεπτομέρειες για την ανάληψη της παραγγελίας (αριθμός και θέμα εικόνων, διαδικασία και διάρκεια ανάθεσης, αμοιβή, κ.λπ.). Η μόνη πληροφορία που καταγράφεται είναι ότι απέδωσε τις εικόνες σύμφωνα με το ορθόδοξο δόγμα. Αυτό δεν μας κάνει εντύπωση, καθώς η διατήρηση της ορθόδοξης εικονογραφικής παράδοσης αποτελεί τη βασική επιδίωξη του Συμβουλίου του ναού ανά τους αιώνες. Το κρίσιμο ερώτημα που προκύπτει είναι ποιες από τις εικόνες ανήκουν στην καλλιτεχνική παραγωγή του σπουδαστή ή επιδέχτηκαν κάποια δική του επεξεργασία υπό τη μορφή, ίσως, επιζωγραφήσεων.

Όπως είναι γνωστό, η κύρια διακόσμηση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας ανάγεται στον 16ο και 17ο αιώνα[20]. Ο Μιχαήλ Δαμασκηνός φιλοτέχνησε τις περισσότερες εικόνες του τέμπλου και την κόγχη του ιερού (1574-1582) και ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής ασχολήθηκε με τμήματα της Ωραίας Πύλης (1663-1664, 1686). Σύμφωνα με τους μελετητές «όλες οι υπόλοιπες τοιχογραφίες των πεσσών του τέμπλου ανήκουν σε επισκευή του 1834 και είναι έργα ασήμαντου ζωγράφου»[21]. Δεδομένου ότι πρόκειται για περίοδο κατά την οποία ο Παυλίδης αποδεδειγμένα συνδέεται με το ναό –έχοντας λίγους μήνες πριν αναλάβει εργασίες σ' αυτόν–, έχει ενδιαφέρον να διερευνήσουμε τη συμβολή του στην κατασκευή ή επισκευή εικόνων για το τέμπλο του ιερού, αλλά και στη διακόσμηση του ναού γενικότερα.

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα γίνονται εργασίες στον ναό με πρωτοβουλία της Αδελφότητας[22], με χρήματα που προέρχονται από εισφορές, δωρεές και κληροδοτήματα[23]. Ιδιαίτερα μετά το 1797, όπως επισημαίνει η Ξανθοπούλου, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται προς δύο κατευθύνσεις: τη συντήρηση του ναού και τη διακόσμησή του με νέα έργα, τοιχογραφικά και ψηφιδωτά σύνολα. Η ίδια βέ-

20. Για μία συνοπτική παρουσίαση του εικονογραφικού διακόσμου, βλ. Ε. Μπρούσκαρη, *Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στη Βενετία,* Αθήνα 1995 (στο εξής: Μπρούσκαρη, *Εκκλησία Αγίου Γεωργίου*), όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία, 74-77.

21. Ι. Βελούδης, *Ελλήνων ορθοδόξων αποικία εν Βενετία. Ιστορικόν Υπόμνημα Ιωάννου Βελούδου, έκδοσις δευτέρα αναθεωρηθείσα υπό του αυτού Συγγραφέως*, Βενετία 1893 (στο εξής: Βελούδης, *Ελλήνων αποικία*), 44· Μ.Ι. Μανούσακας – Α.Δ. Παλιούρας, *Οδηγός του Μουσείου των εικόνων και του ναού του Αγίου Γεωργίου,* Βενετία 1976 (στο εξής: Μανούσακας – Παλιούρας, *Οδηγός Μουσείου Αγίου Γεωργίου*), 55· Μπρούσκαρη, *Εκκλησία Αγίου Γεωργίου*, 75.

22. Βλ. Βελούδης, *Ελλήνων αποικία*, 144· Ξανθοπούλου-Κυριακού, *Ελληνική κοινότητα Βενετίας*, 91-95. Εργασίες συντήρησης πραγματοποιήθηκαν και κατά τη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα.

23. Βλ. ενδεικτικά Ξανθοπούλου-Κυριακού, *Ελληνική κοινότητα Βενετίας*, 59-65.

βαια τονίζει ότι «η προσπάθεια για την ανακαίνιση του ναού και της εικονογράφησής του κατέληγε συχνά σε καταστροφές των παλιότερων μνημείων και στην αντικατάστασή τους με κακότεχνες απομιμήσεις ή ξένα προς την ορθόδοξη παράδοση κατασκευάσματα»[24].

Στη βιβλιογραφία καταγράφεται η ανακαίνιση το 1811 των εικόνων του *Μελχισεδέκ και του Αβραάμ* στο βημόθυρο από τον Χριστόφορο Μαρκούρη[25], η συμπλήρωση της διακόσμησης με φορητές εικόνες, που απεικονίζουν τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο (βόρεια πλευρά), τον Άγιο Γεώργιο (πάνω από τον άμβωνα) και τους Αγίους Κοσμά και Δαμιανό (νότια πλευρά)[26] και η επισκευή του κατώτερου τμήματος του εικονοστασίου, η οποία γίνεται το 1834 περίπου με την εθελοντική χρηματική υποστήριξη των μελών της Κοινότητας[27]. Τη χρονιά αυτή τοποθετούνται οι εικόνες του «Ιεράρχου Νικολάου» και του «μεγαλομάρτυρος Γεωργίου»[28], ως δωρεά του Ιωάννη Παπαδόπουλου[29]. Το τέμπλο επιχρυσώνεται και οι ορθοστάτες των τριών καμαρών του διακοσμούνται στο κατώτερο μισό τμήμα με ζωγραφήματα[30].

Ιδιαίτερα για τις εικόνες των *Αγίων Νικολάου* και *Γεωργίου* δεξιά και αριστερά της Ωραίας Πύλης, οι μελετητές αναφέρουν ότι την εποχή αυτή αντικαθίστανται με «νέες κακότεχνες εικόνες»[31]. Μάλιστα ο Βελούδης, από τον οποίο διασώζεται η πρώτη αναφορά, σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «…Πλην αλλ' αι δύο αύται εικόνες, νεωστί κακοζήλως ζωγραφηθείσαι, αντί των αρχαίων και μεγάλων (των και ύστερον, ουκ οίδαμεν όπως, αφανισθέντων) ετέθησαν κατά το 1834, ότε και του εικονοστασίου το κατώτερον μέρος επεσκευάσθη», καθώς και ότι «προ τινών ετών δικαίως αφηρέθησαν τα επί τα αρχαία και σεμνά πρόσωπα τα κακώς αυτά κατακρύπτοντα νεώτερα πανία»[32]. Την ίδια εποχή πραγματοποιούνται 18 τοιχογραφίες που απεικονίζουν ολόσωμους Αγίους στο κάτω μέρος των πεσσών και στις θύρες του εικονοστασίου, οι οποίες έχουν χαρακτηριστεί ως «έργα ασήμαντου ζωγράφου»[33]. Εργασίες γίνονται και αργότερα, όταν ανακαι-

---

24. Ό.π., 91.

25. Έγιναν το 1686 από τον Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλή. Βλ. ό.π., 91-92.

26. Μπρούσκαρη, *Εκκλησία Αγίου Γεωργίου*, 77.

27. Ξανθοπούλου-Κυριακού, *Ελληνική κοινότητα Βενετίας*, 91-92.

28. Βελούδης, *Ελλήνων αποικία*, 44.

29. Ν. Γ. Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16ο έως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Αρχειακή τεκμηρίωση* [Υπουργείο Πολιτισμού Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 81], Αθήνα 2002 (στο εξής: Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Εικόνες Ελληνικής Αδελφότητας*), 60, 67, 96.

30. Βελούδης, *Ελλήνων αποικία*, 144.

31. Ό.π., 44· Ξανθοπούλου-Κυριακού, *Ελληνική κοινότητα Βενετίας*, 92.

32. Βελούδης, *Ελλήνων αποικία*, 44.

33. Πρόκειται για τις εικόνες των Αγίων Μερκουρίου, Ελευθερίου, Αθανασίου, Βασιλείου, Θεοδώρου του Στρατηλάτη, Αντωνίου, Κύριλλου, Γρηγορίου του Θεολόγου, Ιωάννη του Ελεή-

νίζεται η Αγία Τράπεζα και οι εικόνες της κόγχης του ιερού, ένα έργο που, σύμφωνα με σωζόμενη επιγραφή, ολοκληρώνεται το 1853 από τον Σεβαστιανό Σάντη[34], δηλαδή τον δάσκαλο του Παυλίδη. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των εργασιών που προαναφέρθηκαν είναι η συμπόρευση με τη βυζαντινή παράδοση. Μάλιστα, όπως επισημαίνει η Ξανθοπούλου, για την εξασφάλιση του επιθυμητού αποτελέσματος, ο Santi εκτέλεσε την εργασία του υπό την παρακολούθηση τριμελούς επιτροπής[35].

Παρόλο που στα έγγραφα των ΓΑΚ αναφέρεται ότι ο Παυλίδης ανέλαβε την κατασκευή νέων εικόνων για το τέμπλο, δεν έχει εξακριβωθεί ποιες είναι αυτές ή εάν διατηρείται μέρος αυτών. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι το όνομα του Μηνώτου καταγράφεται από τον Βελούδη ανάμεσα σε εκείνα των αξιότερων ζωγράφων, οι οποίοι φιλοτέχνησαν έργα για τη Συλλογή Ιερών Εικονισμάτων της Αδελφότητας, έργα τα οποία έγιναν «κατά τον βυζαντινόν (ή κάλλιον, πατροπαράδοτον) τρόπον»[36]. Επομένως, δύσκολα θα αναφερόταν τόσο αρνητικά στις ανακατασκευές του 1834 εάν είχαν γίνει από τον ίδιο ζωγράφο. Το έργο του, εξάλλου, είχε αξιολογηθεί θετικά από τους υπευθύνους της εκκλησίας. Σε κάθε περίπτωση, η αναφορά του Βελούδη συνιστά ένα επιπλέον έναυσμα για να διερευνήσουμε ποιες εικόνες της Συλλογής της Αδελφότητας έχουν φιλοτεχνηθεί από τον συγκεκριμένο ζωγράφο.

Γνωρίζουμε ότι στη συλλογή της Αδελφότητας σώζονται δύο εικόνες του Πέτρου Παυλίδη-Μη(ι)νώτου. Και οι δύο καταγράφονται ως έργα της επόμενης δεκαετίας. Η πρώτη είναι μία εικόνα διαστάσεων 38x33 εκ. με θέμα τους *Αποστόλους Πέτρο και Παύλο* σε χρυσό βάθος και χρονολογείται το 1846[37]. Η δεύτερη, παρόμοιων διαστάσεων, και συγκεκριμένα 38x31 εκ., απεικονίζει τους

μωνα, Ιωάννη του Χρυσοστόμου, Σπυρίδωνα, Θεόδωρου του Τήρωνος, Αικατερίνης, Ιωάννη του Δαμασκηνού, Αλύπιου, Παρασκευής και εκείνης με το Άγιο Μανδήλιο. Βλ. Μανούσακας – Παλιούρας, *Οδηγός Μουσείου Αγίου Γεωργίου*, 53. Βλ. και Ξανθοπούλου-Κυριακού, *Ελληνική κοινότητα Βενετίας*, 92, η οποία υιοθετεί την άποψη των Μανούσακα – Παλιούρα, χαρακτηρίζοντας τις εικόνες ως «κακότεχνες».

34. Βελούδης, *Ελλήνων αποικία*, 49, 50, 144.

35. Ξανθοπούλου-Κυριακού, *Ελληνική κοινότητα Βενετίας*, 93.

36. Βελούδης, *Ελλήνων αποικία*, 144-145. Ο ίδιος αναφέρει ανάμεσα στους τεχνίτες που εργάστηκαν στον ναό στις αρχές του 19[ου] αιώνα τους Κερκυραίους Σπυρίδωνα Διαγουμά και Χριστόφορο Μαρκούρη.

37. Αρ. 308 στο Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Εικόνες Ελληνικής Αδελφότητας*, 279. Η Τσελέντη-Παπαδοπούλου την ταυτίζει με 3 περιγραφές: «Μια εικόνα, οι άγιοι Πέτρος και Παύλος» με χρονολογία εισαγωγής το 1847 (αρ. ευρ. 100), «Μια εικόνα, οι άγιοι Πέτρος και Παύλος σε ξύλο» με χρονολογία εισαγωγής 19.11.1904 (αρ. ευρ. 105) και «Μια ζωγραφική με πλαίσιο, που παριστάνει τους αγίους Πέτρο και Παύλο, έργο του Παύλου Παυλίδη με χρονολογία εισαγωγής 2.5.1949 και επιγραφή στην πίσω όψη: *ΠΕΤΡΟΣ ΠΑΥΛΙΔΗΣ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ εποίησεν 1846*» (αρ. ευρ. 106).

Αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη και καταγράφεται γενικά ως εικόνα του 19ου αιώνα, ωστόσο πρέπει να έγινε περίπου το 1847, χρονολογία πρώτης εισαγωγής της στη Συλλογή[38].

Θα πρέπει να τονιστεί ότι παρά την ύπαρξη αυτών των εικόνων, η Τσελέντη-Παπαδοπούλου, η οποία έχει ασχοληθεί ενδελεχώς με τις εικόνες της Συλλογής της Ελληνικής Αδελφότητας και έχει επιμεληθεί της καταγραφής τους, δεν αναφέρει τον Παυλίδη στην ενότητα της μελέτης της, όπου περιγράφει την παρουσία των Ελλήνων ζωγράφων στην Ιταλία[39]. Επισημαίνει πάντως, την σπανιότητα των πληροφοριών, αλλά και την προσέλευση –επτανήσιων κυρίως– ζωγράφων με σκοπό τη μελέτη της δυτικής τέχνης[40]. Επίσης, δεν καταγράφει τον καλλιτέχνη στον κατάλογο που περιλαμβάνει τις ενυπόγραφες εικόνες[41].

Συνοψίζοντας, το γεγονός ότι ο Πέτρος Παυλίδης-Μη(ι)νώτος ασχολείται την περίοδο αυτή με θρησκευτικά έργα, μεταξύ των οποίων και με εικόνες για το τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία και την Ελληνική Αδελφότητα τεκμηριώνεται αρχειακά μέσα από τα σωζόμενα στα ΓΑΚ έγγραφα. Ευελπιστώ ότι η εν εξελίξει έρευνά μου θα επιφέρει νέα στοιχεία, προκειμένου να διαμορφώσω πλήρη άποψη για το είδος και το βαθμό της συμμετοχής του καλλιτέχνη στη διακόσμηση του ναού.

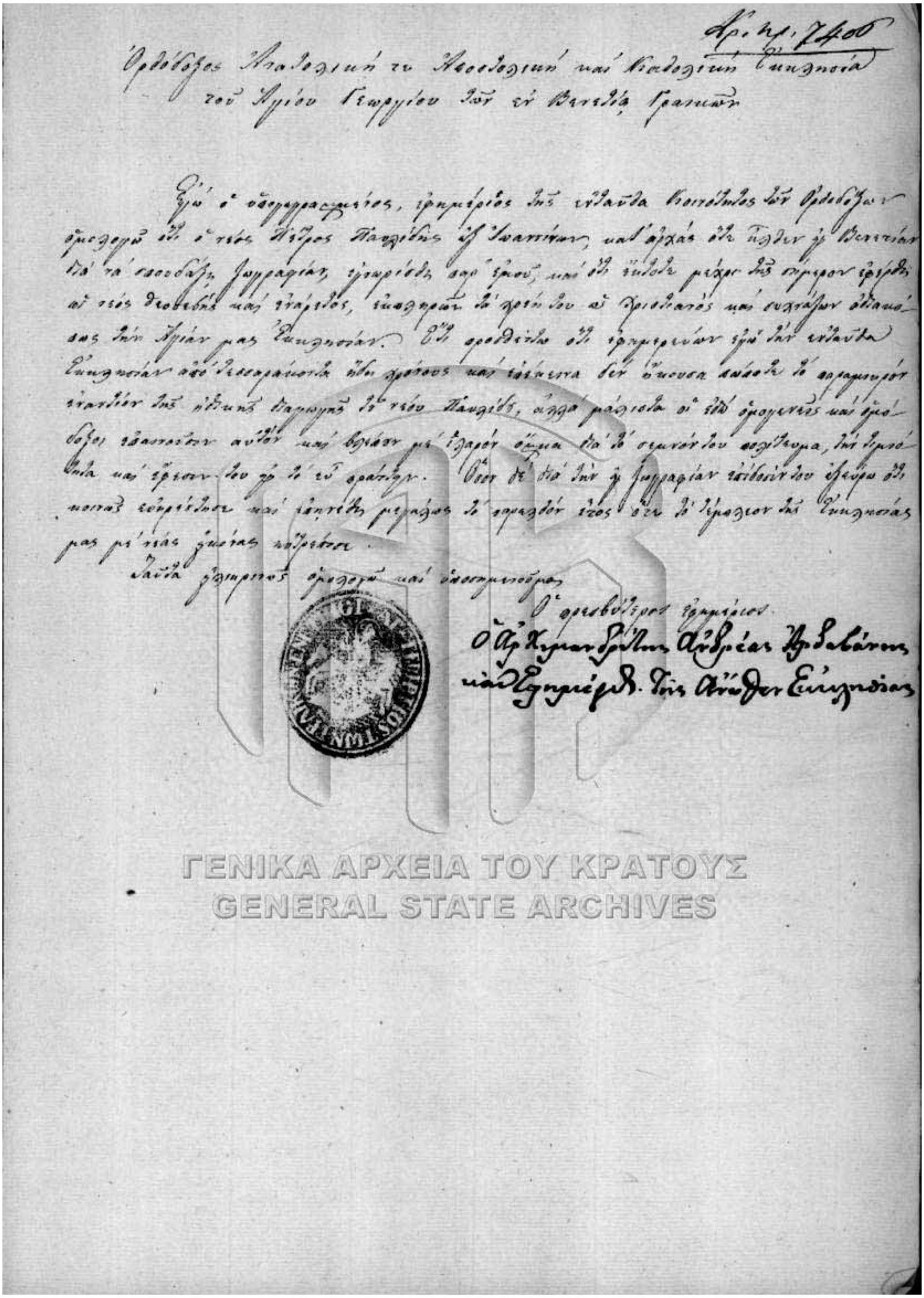
---

38. Αρ. 309 στο Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Εικόνες Ελληνικής Αδελφότητας*, 279-280. Η Τσελέντη-Παπαδοπούλου την ταυτίζει με 4 περιγραφές: «Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη» με χρονολογία εισαγωγής το 1847 (αρ. ευρ. 100), «Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη», με χρονολογία εισαγωγής το 1882 (αρ. ευρ. 103), «Μια εικόνα, οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη σε ξύλο» με χρονολογία εισαγωγής 19.11.1904 (αριθ. ευρ. 105) και «Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη με πλαίσιο, έργο πιθανόν του Παύλου Παυλίδη από τα Ιωάννινα» με χρονολογία εισαγωγής 2.5.1949 (αρ. ευρ. 106). Όπως επισημαίνει η Τσελέντη-Παπαδοπούλου (ό.π., 280), ο καλλιτέχνης αναφέρεται στις δύο εικόνες με διαφορετικό όνομα, στην πρώτη ως Πέτρος και στη δεύτερη ως Παύλος.

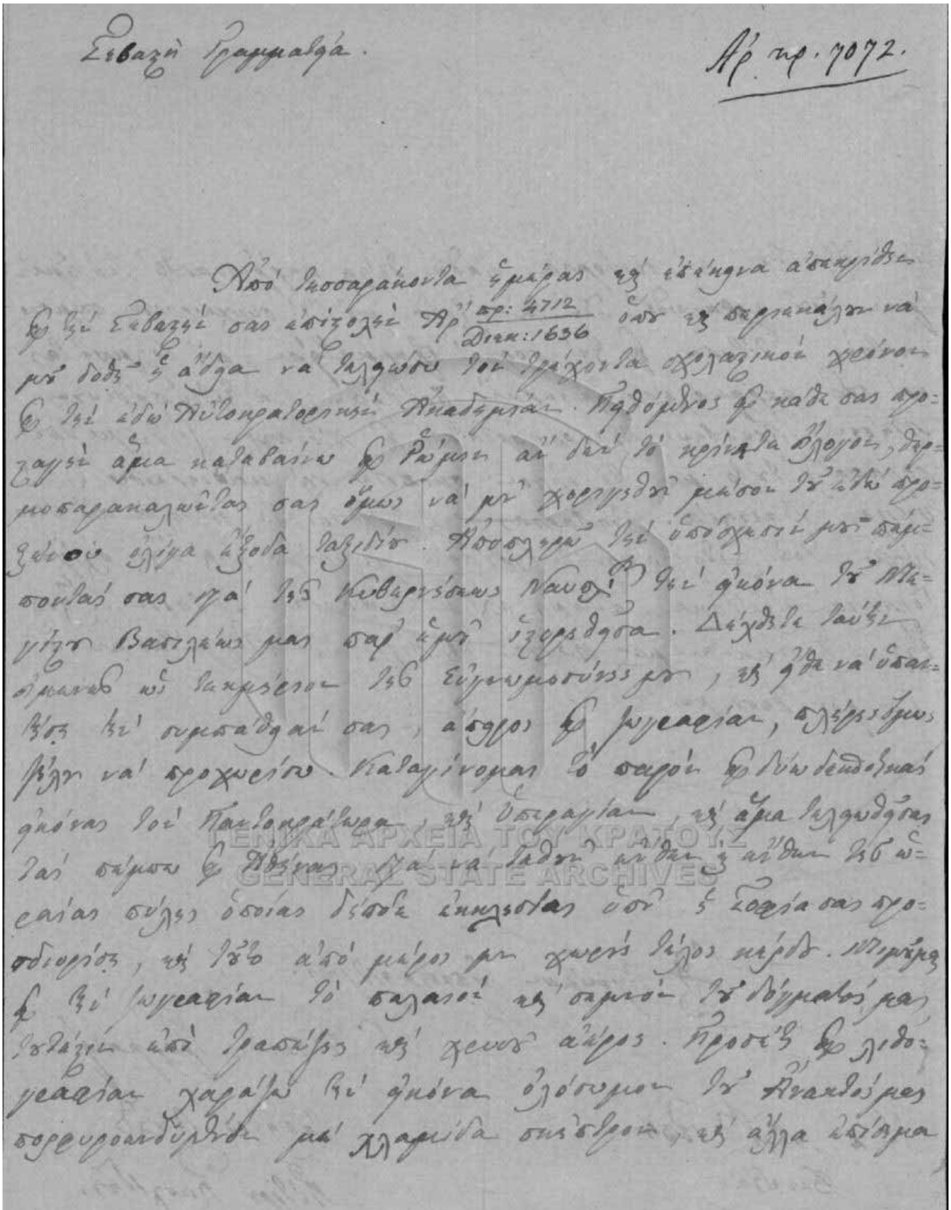
39. Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Εικόνες Ελληνικής Αδελφότητας*, 76-83 και ιδιαίτερα 82-83, όπου αναφέρεται στους ζωγράφους του 19ου αιώνα.

40. Ό.π., 82. Έχει ενδιαφέρον, για παράδειγμα, ότι κάνει ιδιαίτερη μνεία στον Σπυρίδωνα Προσαλέντη ως διδάσκαλο στο Σχολείο των Τεχνών, όχι όμως και στον Μη(ι)νώτο, που επίσης δίδαξε σ' αυτό.

41. Ό.π., χ.σ.



Εικ. 1 Το υπ' αρ. πρωτ. 7400/20 Οκτωβρίου 1834 έγγραφο. Πηγή: ΓΑΚ, ΥΕΔΕ, φάκ. 3112


Σεβαστή Γραμματεία.

Αρ. πρ. 7072.

Εικ. 2 Η 1η σελίδα της υπ' αρ. πρωτ. 7072 επιστολής του Π. Παυλίδη.
Πηγή: ΓΑΚ, ΥΕΔΕ, φάκ. 3112

Νίκος Κακαδιάρης

Η ΑΓΙΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ Ι. ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΚΑΡΥΑΣ ΑΡΓΟΥΣ

Στην ελληνική μυθολογία με το όνομα Καρυά ή Καρύα ήταν γνωστή μία κόρη του Δίωνα, μυθικού βασιλιά της Λακεδαίμονας και της Αμφιθέας. Αδελφές της Καρυάς ήταν η Όρφη και η Λυκώ. Κάποτε το βασιλικό ζεύγος φιλοξένησε τον θεό Απόλλωνα. Ο θεός για ανταμοιβή υποσχέθηκε στην Αμφιθέα ότι θα έδινε στις κόρες της το δώρο της μαντικής υπό τον όρο ότι αυτές δεν θα πρόδιδαν ποτέ τους θεούς και ποτέ δεν θα ζητούσαν να μάθουν πράγματα που δεν τις αφορούσαν. Μετά από χρόνια ο Δίων φιλοξένησε και τον Διόνυσο στο ανάκτορό του, ο οποίος ερωτεύθηκε την Καρυά. Αφού ο θεός τελείωσε το μεγάλο ταξίδι του σε όλη τη Γη, ξαναπέρασε από το παλάτι του Δίωνα, καθώς ο έρωτάς του για την Καρυά ήταν μεγάλος. Τότε όμως οι τρεις κόρες τον παρακολούθησαν για να μάθουν τα μυστικά του. Για τον λόγο αυτό οι θεοί μεταμόρφωσαν τις δύο σε βράχια και την Καρυά σε κ ά ρ υ ο ν δηλαδή κουκούτσι, το οποίο από τότε υπάρχει μέσα στους περισσότερους καρπούς. Αλλά ο Διόνυσος στη συνέχεια μεταμόρφωσε την Καρυά στο δέντρο καρυδιά.

Το όμορφο ορεινό χωριό Καρυά ανήκει στην περιφέρεια Αργολίδος και βρίσκεται είκοσι χιλιόμετρα μακριά από το Άργος. Είναι κτισμένο μεταξύ Αρτεμισίου όρους (υψόμετρο 1.711 μέτρα) και του Ξεροβουνιού (υψόμετρο 1.256 μέτρα), γνωστό απ' την άλωση της Τριπολιτσάς, όπου συμμετείχε ο Καρυώτης Γιαννάκος Δαγρές, πρωτοπαλλίκαρο του Κολοκοτρώνη.

Σχετικά με τον εποικισμό της περιοχής, ο Γ. Πανάγος[1] διατείνεται ότι οι Μυκηναίοι, μετά την άλωση της Τροίας, έφεραν τους θησαυρούς που άρπαξαν στις Μυκήνες, ζούσαν πολυτελώς και παραμέλησαν την ασφάλειά τους, με αποτέλεσμα να βρεθούν σε κατάσταση παρακμής. Οι επιδρομείς Δωριείς, επωφελούμενοι απ' αυτό, κυρίευσαν τις περιοχές των Μυκηναίων. Μερικοί απ' αυτούς –περί τους 7.000– για να γλυτώσουν απ' τη σφαγή απ' τους Δωριείς κατέφυγαν σε περιοχές του Αρτεμισίου, όπου και εγκαταστάθηκαν. Προκειμένου να εξευμενίσουν την θεά Άρτεμη, της οποίας το αγαπημένο ελάφι σκό-

1. Γ. Πανάγος. *Μνήμες και βιώματα ορεινών Καρυωτών*. Αθήνα 2004.

τωσε ο Αγαμέμνων, έκτισαν προς τιμήν της ναό, όπου τη λάτρευαν.

Η περιοχή έβριθε από αρχαιολογικά ευρήματα όπως: τάφους, σκελετούς, κτερίσματα, αγγεία, νομίσματα, πήλινες πλάκες κ.λπ. Πηγές της Ενετοκρατίας του 1699 περιγράφουν την κατάσταση του πληθυσμού και του ναού του Τιμίου Προδρόμου. Το χωριό έφτασε να έχει 1.299 κατοίκους, ενώ κατά την απογραφή του 1991 αυτοί μειώθηκαν στους 303, λόγω και του μεγάλου αριθμού των ξενητεμένων.

Ο ναός του Τιμίου Προδρόμου φαίνεται να καθυστέρησε να κτιστεί σε σχέση με την οικοδόμηση των κατοικιών. Σύμφωνα με τις γραπτές μαρτυρίες που επικαλείται ο αρχιτέκτων-μηχανικός κ. Κωστής Φ. Μπουντούρης, ο ναός κτίστηκε το 1866 και προσετέθη το καμπαναριό το 1876. Η αρχική χρήση του ναού είχε κοιμητηριακό χαρακτήρα, σήμερα όμως αποτελεί τον κεντρικό ναό της Καρυάς με λιθόστρωτο προαύλιο στο κέντρο του χωριού και συνδέεται άμεσα με την πλατεία, το δε τέμπλο του χρονολογείται στον 19ο αιώνα (Εικ. 1).

Το 1991 κατασκευάζεται ο νάρθηκας και η δυτική είσοδος του ναού, ενώ το 2004 γίνεται η πιο πρόσφατη επισκευή της στέγης του, κάτω από την επίβλεψη του αρχιτέκτονα μηχανικού Κωστή Φ. Μπουντούρη. Έτσι, στον αρχικό ναό (εξωτερικές διαστάσεις 16,5μ.x7μ., ύψος 11,5μ. και εσωτερικές: 15μ. x 5,1μ., ύψος 10μ.) προστέθηκε νάρθηκας με διαστάσεις εσωτερικά 3,5μ. x 5,5μ.και ύψους 6,5 μέτρων (Εικ. 2-4).

Μέχρι το 2006, ο ναός του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου δεν είχε αγιογραφηθεί. Με πολύ μόχθο και με τη συνδρομή των κατοίκων του χωριού αλλά και των ξενιτεμένων, καθώς επίσης και δωρητών από διάφορες περιοχές, ξεκίνησε το έργο της αγιογράφησης που ανετέθη στον ζωγράφο Ν. Κακαδιάρη. Προηγουμένως όμως παρέσχε την έγκριση η Αρχαιολογική Υπηρεσία Μεσαιωνικών και Νεωτέρων Μνημείων, όπως επίσης και το οικείο Μητροπολιτικό Συμβούλιο, για την έναρξη των εργασιών που ολοκληρώθηκαν αισίως το 2014.

Στο εσωτερικό του ναού, στην κάτοψη και την κατά μήκος τομή, υπερισχύει, μέσα από τη δρομικότητά του, η εντύπωση της βασιλικής με τρούλο. Όμως, τα εσωρράχια των τόξων μαζί με τα τριγωνικά λοφία που φέρουν το βάρος του τρούλου, σε συνδυασμό με τα τύμπανά τους, βεβαιώνουν τον σταυροειδή εγγεγραμμένο τύπο του ναού (Εικ. 5). Η ανατολική και δυτική κεραία (οι καμάρες) αποσοβούν τις πιέσεις του βάρους ενός μεγάλου τρούλου, διαμέτρου τεσσάρων μέτρων εσωτερικά, γεγονός που χαρακτηρίζει και την σχεδιαστική ακρίβεια της κατασκευής. Εξωτερικά ο τρούλος έχει οκταγωνική μορφή, ενώ αετώματα διακόπτουν τους πέτρινους τοίχους βορείως, νοτίως, ανατολικά και δυτικά. Την λιθοδομή του νοτίου τοίχου διακόπτουν, πλην της εισόδου που φέρει αέτωμα με γείσο και περιβάλλεται με σειρά λαξευμένων ισοδόμων λίθων, και παράθυρα ανισοϋψή που επίσης περιβάλλονται από λαξευμένους λίθους, όπως και οι γωνιές του ναού (αγκωνάρια). Η δίρριχτη κεραμοσκεπής στέγη, πλην της στεγάνωσης

που εξυπηρετεί, με το γαιώδες της χρώμα, συνδέεται φυσικά με το τοπίο.

Ο τρόπος κτισίματος της λιθοδομής δεν είναι περίτεχνος. Ασβεστολιθικές πέτρες από την περιοχή κτίστηκαν χωρίς δομική αισθητική και πρόσφατα, με την ανακαίνιση του 2004, αρμολογήθηκαν επαρκώς. Ιδιαίτερη μέριμνα ελήφθη, όπως αναφέραμε, για την νοτία είσοδο, τα παράθυρα και τις γωνιές του ναού που κοσμήθηκαν με λαξευτούς πωρόλιθους. Επίσης, ένα γείσο με δύο σειρές σκαλιστών λίθων περιβάλλει περιμετρικά τη στέγη, καθώς και τη στέψη της κόγχης του ιερού εξωτερικά. Έτσι, σε διατομή, δημιουργείται ένα κυμάτιο με καμπύλο το ανώτερο τμήμα που στην απόληξη της στέγης προσδίδει χάρη και ενότητα στη μορφή του κτιρίου. Το γείσο αυτό επαναλαμβάνεται και στα αετώματα που δημιουργούν στην πρόσοψη του ναού ευχάριστη εικαστική περιπέτεια. Εσωτερικά ο ναός διατηρεί το αρχικό δάπεδο, αποτελούμενο από ορθογώνιες σκαλιστές πλάκες που λειάνθηκαν από τη χρήση των πιστών.

Ο αρχιτέκτων μηχανικός Κωστής Φ. Μπουντούρης αποδίδει τον σχεδιασμό και την κατασκευή σε έμπειρο συνεργείο από τα Λαγκάδια, που ήταν φημισμένοι κτίστες[2].

Η αγιογράφηση του ναού ξεκίνησε με την εγκατάσταση του ικριώματος (σκαλωσιάς) στο χώρο του τρούλου, στο κέντρο του ναού, το 2009 προκειμένου να ζωγραφιστεί ο Παντοκράτωρ, οι Ουράνιες Δυνάμεις και οι Προφήτες. Ακολούθησαν οι Ευαγγελιστές.

Το επίχρισμα δυστυχώς σε πολλά σημεία ήταν σαθρό και χρειάστηκε να ξυστεί ή να αφαιρεθεί και να γίνει καινούργιος σοβάς. Ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε να χωριστεί ο τρούλος σε ζώνες για την ζωγραφική του Παντοκράτορα, των Ουρανίων Δυνάμεων και των Προφητών, επειδή η επιφάνειά του ήταν κατασκευασμένη με ανώμαλο σοβά. Κατόπιν τούτου, έγινε προετοιμασία προστασίας και εν συνεχεία ο σχεδιασμός του Παντοκράτορος και η εν γένει ζωγραφική ολοκλήρωσή του (Εικ. 6). Χρειάστηκε ιδιαίτερη προσοχή, γιατί, εκτός της δυσχερούς στάσης εργασίας του ζωγράφου, έπρεπε να ελέγχονται τα μεγάλα και υπερφυσικά μεγέθη των χαρακτηριστικών του Παντοκράτορος.

Το πρότυπο της μορφής του Παντοκράτορος ανήκει στην Όμορφη Εκκλησιά, η οποία βρίσκεται στα όρια των Δήμων Γαλατσίου και Νέας Ιωνίας στη λεωφόρο Βεΐκου της Αθήνας. Ανεπανάληπτη κι εξαιρετική η μορφή του, επέσυρε την προσοχή του Φώτη Κόντογλου, που την εκθείασε με περιπάθεια και την είχε ως πρότυπο για την απεικόνιση των διαφόρων ναών που εικονογράφησε.

Επομένη φάση υπήρξαν οι τοιχογραφίες των Ουρανίων Δυνάμεων με την Παναγία και τον Πρόδρομο: Αρχάγγελοι με αρχαία ελληνικά ή βυζαντινά φορέματα δορυφορούντες, εξαπτέρυγα, πολυόμματα σεραφείμ και χερουβήμ. Στη

2. Τα περιώνυμα συνεργεία των Λαγκαδιανών μαστόρων περιέτρεχαν την Ελλάδα κτίζοντας οικοδομές κατά τον 19ο αιώνα και αναλάμβαναν όλες τις οικοδομικές ειδικότητες.

συνέχεια, οκτώ ολόσωμοι προφήτες, Μωϋσής, Ωσηέ, Σοφονίας, Σολομών, Ιωνάς, Ιερεμίας, Ηλίας και Αμώς, συμπληρώνουν στο κάτω μέρος του τυμπάνου του τρούλου τους δώδεκα μείζονες, συνυπολογίζοντας και τους τέσσερεις (Δαβίδ, Ησαΐα, Δανιήλ, Ιεζεκιήλ) που ζωγραφίστηκαν από άγνωστο ζωγράφο στη δεκαετία του 1980, με έκδηλη επιρροή της τεχνοτροπίας του Κόντογλου, όπως παρέδωσε τα σχέδιά του στο βιβλίο του «Έκφρασις».

Η εικονογραφία των Ευαγγελιστών (Εικ. 7, 9 και 9α) στα σφαιρικά τρίγωνα (λοφία) κάτω από τον τρούλο, με πρότυπα μικρογραφίες βυζαντινών χειρογράφων και τις τοιχογραφίες του Πανσελήνου στο Άγιον Όρος, έγιναν με πρόθεση να γίνει συντηρητική εκμετάλλευση των χώρων, ώστε να κρατηθεί η κλίμακα των τοιχογραφιών στα αρχιτεκτονικά μεγέθη του ναού. Ανάμεσα στον Ματθαίο και Ιωάννη, στη θέση του κλειδιού, ζωγραφίστηκε το Άγιο Μανδήλιο.

Στα τύμπανα της βόρειας και νότιας κεραίας, σε χώρους μεγαλειώδεις για αντίστοιχες παραστάσεις, ζωγραφίστηκαν η Ανάσταση (η Εις Άδου Κάθοδος) και η Βάπτιση του Χριστού (Εικ. 10). Είναι οι παραστάσεις που περιέχουν το σωτηριολογικό κήρυγμα του Χριστού.

Τα εσωρράχια των τόξων βορείως, νοτίως, ανατολικά και δυτικά, εκτός του κεντρικού κοσμήματος (ρόδακας) στο ανώτερο σημείο τους, κοσμούνται με αγίους και αγίες που οι κάτοικοι τους θεωρούν προστάτες.

Υπεράνω της κόγχης του Ιερού, στο λεγόμενο πέταλο (τύμπανο ανατολικού τοίχου), ιστορήθηκε ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου. Την ώρα που η νεαρή Μαρία καθισμένη γνέθει, εισέρχεται ορμητικά ο ουράνιος απεσταλμένος, ο αρχάγγελος Γαβριήλ, με ραδινά χρώματα στα πολύπτυχα ενδύματά του, για να φέρει χαρμόσυνη είδηση. Μέσα στην κόγχη, ζωγραφίστηκε η μεγαλοπρεπής παράσταση της Πλατυτέρας με τον Χριστό σε στηθάριο να ευλογεί (Εικ. 8). Ακολουθεί ανθέμιο ως κόσμημα που τρέχει οριζοντίως, σε δύο αντίθετες κατευθύνσεις, με κέντρο έναν ρόδακα σε κόκκινες αποχρώσεις. Στη συνέχεια, και εντός της κόγχης, εικονίζονται οι τρεις Ιεράρχες –Βασίλειος ο Μέγας, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος– και ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος.

Αριστερά και δεξιά της κόγχης του Ιερού και κάτω απ᾽ τον Ευαγγελισμό ζωγραφίστηκε η παράσταση *Λάβετε Φάγετε και Πίετε εξ αυτού πάντες*, δηλ. η Κοινωνία των Αποστόλων. Οι απόστολοι ανά έξη προσέρχονται στο Χριστό για να μεταλάβουν, παρισταμένων και δύο αγγέλων. Στο μοναδικό παράθυρο της κόγχης του Ιερού Βήματος, εικονίζονται δύο άγγελοι και ο Χριστός σε δισκάριο, συμβολική παράσταση του Μελισμού και της Θείας Κοινωνίας.

Στην ανατολική καμάρα, ταινία με αγίους στο κέντρο της, ακολουθεί τον κατά μήκος άξονα του ναού και την χωρίζει σε βόρειο και νότιο τμήμα. Στο βόρειο τμήμα της καμάρας απεικονίζεται η Ανάληψη και στο νότιο η Γέννηση του Χριστού.

Στη συνέχεια πιο κάτω, απεικονίζονται οι παραστάσεις: στον μεν βόρειο τοίχο του Ιερού, στο χώρο της Πρόθεσης τα Εισόδια της Θεοτόκου, ενώ στον νότιο τοίχο, στο χώρο του Διακονικού η Υπαπαντή του Χριστού. Το ενδιαφέρον στις δυο παραστάσεις είναι η πρώτη είσοδος της Παναγίας στον ναό (τα Εισόδια), όπως επίσης και η πρώτη είσοδος του Χριστού στον ναό (η Υπαπαντή). Πιο κάτω απ' αυτές τις δύο παραστάσεις ιστορούνται οι δύο μεγαλομάρτυρες Δημήτριος και Γεώργιος έφιπποι. Στους τοίχους της Πρόθεσης και του Διακονικού, ζωγραφίστηκαν δύο παραστάσεις με θέματα απ' την Παλαιά Διαθήκη, η Θυσία του Αβραάμ και οι τρεις Παίδες εν Καμίνω. Στους υπόλοιπους χώρους αγιογραφούνται άγιοι σε στηθάρια, ολόσωμοι και σε προτομή, όπως ο Στέφανος ο Πρωτομάρτυρας, ο Πέτρος ο Αλεξανδρείας, ο Ιωάννης ο Ελεήμων, ο Ιάσων, ο Ιωάννης ο Θεολόγος, ο Τιμόθεος, ο Αναστάσιος ο Πέρσης και άλλοι.

Στον βόρειο τοίχο, κάτω από το τύμπανο που εικονογραφείται η Ανάσταση και απέναντι από τη νότια είσοδο του ναού, εικονογραφείται η μεγάλων διαστάσεων παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής. Είναι θέμα με λαϊκό έρεισμα, καθώς οι πιστοί προστρέχουν στην Παναγία, ιδιαίτερα όταν έχουν πρόβλημα ασθενειών.

Στη δυτική καμάρα του ναού, δηλ. αυτή που βρίσκεται πάνω από τον γυναικωνίτη, τέσσερεις παραστάσεις που περιβάλλονται από ένα συνεχές κόσμημα –του πολύχρωμου ανθεμίου– και χωρίζονται ανά δύο απ' την ταινία των στρογγυλών στηθαρίων με αγίους (Φλώρος, Αρσένιος ο Καππαδόκης, Αδριανός, Λουκάς ο Ιατρός κ.λ.π.) διακοσμούν τον χώρο. Στο νότιο τμήμα (της δυτικής καμάρας) ζωγραφίζονται οι παραστάσεις Μεταμόρφωση και Βαϊοφόρος, ενώ στο βόρειο τμήμα (της δυτικής καμάρας) ο Μυστικός Δείπνος και η Σταύρωση.

Στο τύμπανο της δυτικής καμάρας, σ' ολόκληρο τον κάθετο τοίχο πάνω απ' τον γυναικωνίτη, απλώνεται η μεγάλη παράσταση με την Κοίμηση της Θεοτόκου (Εικ. 11-12). Παρά τις συγκινητικές στιγμές της παράστασης, στην Κοίμηση της Παναγίας τα χρώματα υποβάλλουν μια ευρόσυνη εικόνα. Άλλες παραστάσεις που κοσμούν τον ναό, αφορούν σκηνές από τον κύκλο του Τιμίου Προδρόμου, όπως η Σύναξη του Προδρόμου και το μαρτύριό του. Εκτός του μαρτυρίου του Τιμίου Προδρόμου, ιστορείται επίσης το μαρτύριο του Αγίου Ιγνατίου του Θεοφόρου που σπαράσσεται από λιοντάρια στο αμφιθέατρο.

Στη νότια είσοδο του ναού βρίσκεται η παράσταση του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον τύπο του φοβερού Ταξιάρχη, , που παραλαμβάνει την ψυχή του ανθρώπου, οποίος εξεμέτρησε το ζειν. Σ' αυτό το σημείο, στον νότιο τοίχο θα πρέπει να επισημάνουμε και την παράσταση του Αναπεσόντος, δηλαδή του Ιησού ως παιδί που ξαπλώνει σε στρώμα. Είναι η σκηνή της ομώνυμης παράστασης του Πανσελήνου που βρίσκεται στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους και είναι θέμα που αναφέρεται στην Παλαιά Διαθήκη. Συχνά οι αρχάγγελοι απεικονίζονται στις εισόδους των

ναών όπως εν προκειμένω εδώ. Οι αρχάγγελοι Μιχαήλ, Γαβριήλ, Ραφαήλ παριστάνονται ως φρουροί, καθώς απεικονίζονται στη δυτική είσοδο του ναού.

Υπεράνω της εισόδου του ναού, ο ζωγράφος απεικόνισε την παράσταση του Χριστού που οδηγείται δεμένος ενώπιον του Πιλάτου για να δικαστεί. Από τη σειρά των Παθών αξίζει να παρατηρήσουμε επίσης την δραματική σκηνή του Επιταφίου Θρήνου, λίγο πριν τον Ενταφιασμό.

Στην αγιογράφηση του ναού του Τιμίου Προδρόμου Καρυάς περιλαμβάνονται αρκετοί απόστολοι και οι ιαματικοί άγιοι που συμπαρίστανται στον ανθρώπινο πόνο, όπως οι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός, Παντελεήμων και άλλοι. Από τους στρατιωτικούς αγίους, εκτός των εφίππων Γεωργίου και Δημητρίου, παριστάνονται οι άγιοι Θεόδωροι (Τήρων και Στρατηλάτης), Προκόπιος, Νικήτας, Λεόντιος, Φανούριος, Ευστάθιος, Αρτέμιος, κ.λπ., από τους μοναχούς και ομολογητές οι Μάξιμος ο ομολογητής, Παύλος ο ομολογητής, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, άγιος Σάββας, άγιος Ευθύμιος και άγιος Αντώνιος. Από τους τοπικούς αγίους οι Πέτρος Άργους, Αγγελής εξ Άργους και ο ζωγράφος νεομάρτυς Αναστάσιος ο Ναυπλιεύς. Από τους προστάτες αγίους απεικονίζονται οι Μόδεστος Ιεροσολύμων, προστάτης των γεωργών και των ζώων, και Τρύφων, προστάτης των αγροτών, και από τους ιεράρχες οι άγιοι Σπυρίδων, Νικόλαος, Παρθένιος Λαμψάκου, Αλέξαδρος, και άλλοι.

Εικονογραφούνται, επίσης, γυναίκες αγίες με βασιλικό αξίωμα, όπως η Αλεξάνδρα, Αικατερίνη, Ειρήνη, Όλγα, Ελένη με τον Μ. Κωνσταντίνο, αξιωματούχοι άγιοι, όπως ο Ελευθέριος ο Κουβικουλάριος και ο Ρώσος ηγεμών Αλέξανδρος, οι προμήτορες Ιωακείμ και Άννα (γονείς της Παναγίας), οι Ζαχαρίας και Ελισάβετ (γονείς του Προδρόμου) και άλλοι άγιοι. Στον νάρθηκα, άνω του δεξιού τοίχου της δυτικής εισόδου, ο ζωγράφος απεικονίζει την αγία Σοφία με τις κόρες της, μάρτυρες επίσης.

Θα ήταν σοβαρή παράλειψη από μέρους μας, αν δεν επισημάναμε την αγιογραφική διακόσμηση του στηθαίου του γυναικωνίτη. Αφού ο πιστός Χριστιανός ασπασθεί τις εικόνες του τέμπλου και στραφεί προς την έξοδο του ναού, αντικρύζει μια πλειάδα αγίων σε προτομή που διεκδικούν την προσοχή του όπως οι: Νεκτάριος, Θεοδοσία, Πατάπιος, Αθανάσιος, Ευστάθιος, Αντώνιος, Χαράλαμπος και άλλοι. Περιβάλλονται άνω και κάτω από πολύχρωμο κόσμημα.

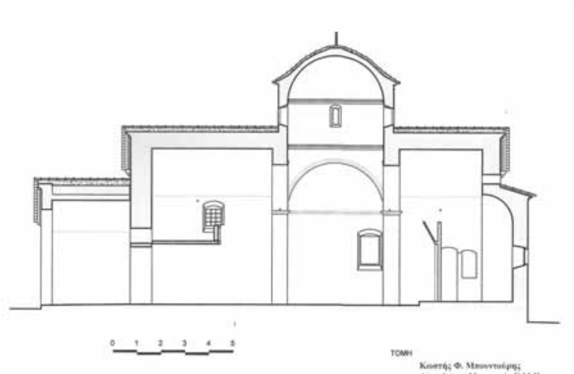
Αν ήθελε κανείς να αποτιμήσει την αγιογράφηση του ναού του Τιμίου Προδρόμου Καρυάς, που έγινε κατά τη διάρκεια των ετών μεταξύ του 2009 και του 2014, δε θα διέφευγε της προσοχής του η φροντίδα του ζωγράφου να αποκτήσει καλλιτεχνική ενότητα ο ιερός αυτός χώρος, ώστε όχι μόνον να επιτρέπει αλλά και να ωθεί τον πιστό Χριστιανό να προσευχηθεί στον Τριαδικό Θεό, αυθόρμητα, σαν ελεύθερος άνθρωπος. Οι μορφές των αγίων υποδέχονται τον πιστό φιλικά και με αγάπη, ώστε να αισθάνεται οικεία και με σεβασμό στον χώρο του ναού,

να ζητά τη Θεία βοήθεια χωρίς φόβο και τρόμο, γιατί «ουδείς άνθρωπος αμάρτητος».

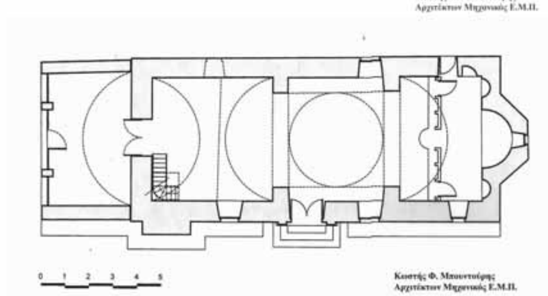
Έγινε προσπάθεια να ακολουθηθεί η παλαιολόγεια παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής, με τη διαδοχή λαμπερών γήινων χρωμάτων. Εκτός της θεολογικής σημασίας των παραστάσεων, ο ζωγράφος ενδιαφέρεται και για την καλλιτεχνική αξία, με τον καλό σχεδιασμό των μορφών, των κτηρίων της πόλης, των βουνών, των δέντρων κ.λπ. Μοιράζει τους χώρους στις παραστάσεις έτσι, ώστε να «αναπνέουν» και χρησιμοποιεί στα χρώματα ανοιχτούς τόνους. Επίσης φροντίζει να μην είναι βλοσυρή η έκφραση των προσώπων αλλά να είναι ήρεμη, φωτεινή και καλοσυνάτη, στοιχεία που διακρίνονται επίσης στα πρόσωπα των αγίων όλου του ναού.



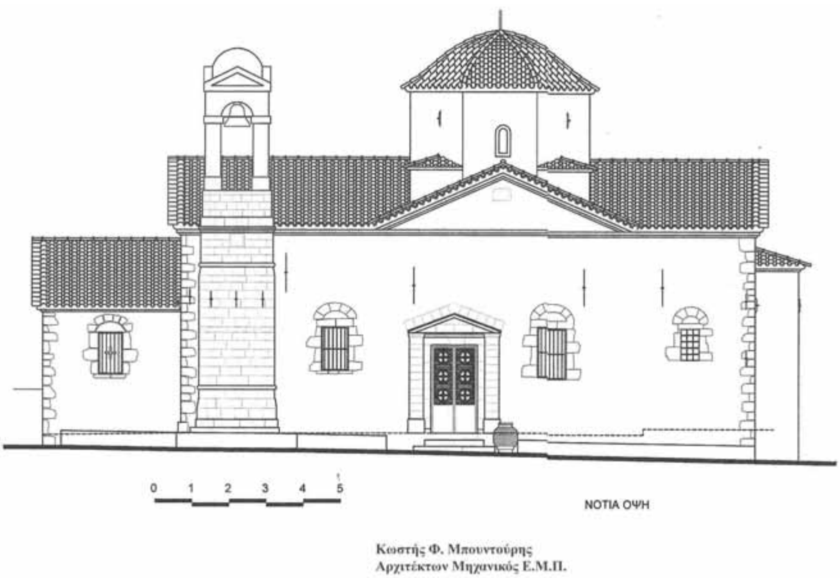
Εικ. 1. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου(1866). Άποψη από Νοτιοδυτικά (Ν. Κακαδιάρης 2013).



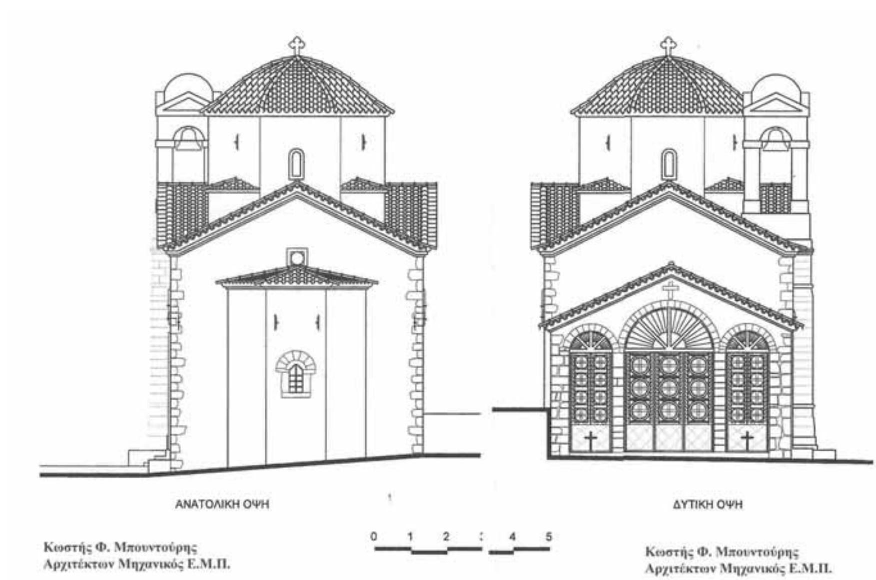
Εικ. 2 (άνω) . Καρυά.Ναός Τιμίου Προδρόμου(1866). Τομή κατά μήκος (σχέδιο Κ.Φ. Μπουντούρη).



Εικ. 2 (κάτω). Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866). Κάτοψη (σχέδιο Κ.Φ. Μπουντούρη).



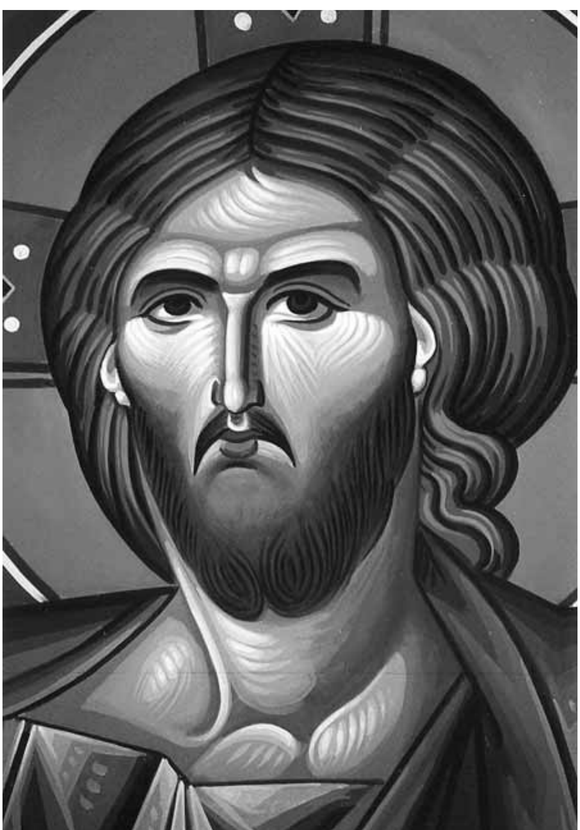
Εικ. 3. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866).
Εξωτερική νότια όψη (σχέδιο Κ.Φ. Μπουντούρη).



Εικ. 4 (αριστερά). Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866).
Εξωτερική ανατολική όψη (σχέδιο Κ.Φ. Μπουντούρη).
Εικ. 4 (δεξιά). Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866).
Εξωτερική δυτική όψη (σχέδιο Κ.Φ. Μπουντούρη).



Εικ. 5. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866). Ο τρούλος, τα λοφία και τα τόξα πριν την αγιογράφηση (Ν. Κακαδιάρης 2007).



Εικ. 6. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866). Ο Παντοκράτωρ, λεπτομέρεια (Ν. Κακαδιάρης 2013).



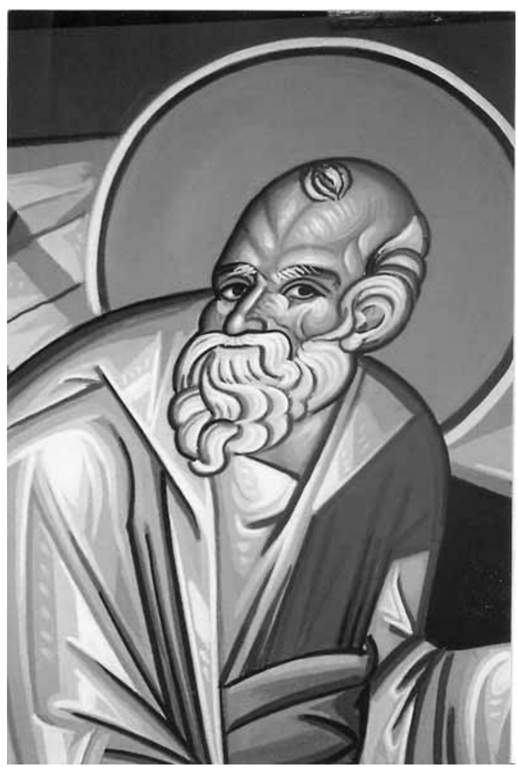
Εικ.7. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866). Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος (Ν. Κακαδιάρης 2013).



Εικ. 8. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866).
Η Πλατυτέρα (Ν. Κακαδιάρης 2013).



Εικ. 9. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866).
Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης, λεπτομέρεια (Ν. Κακαδιάρης 2013).



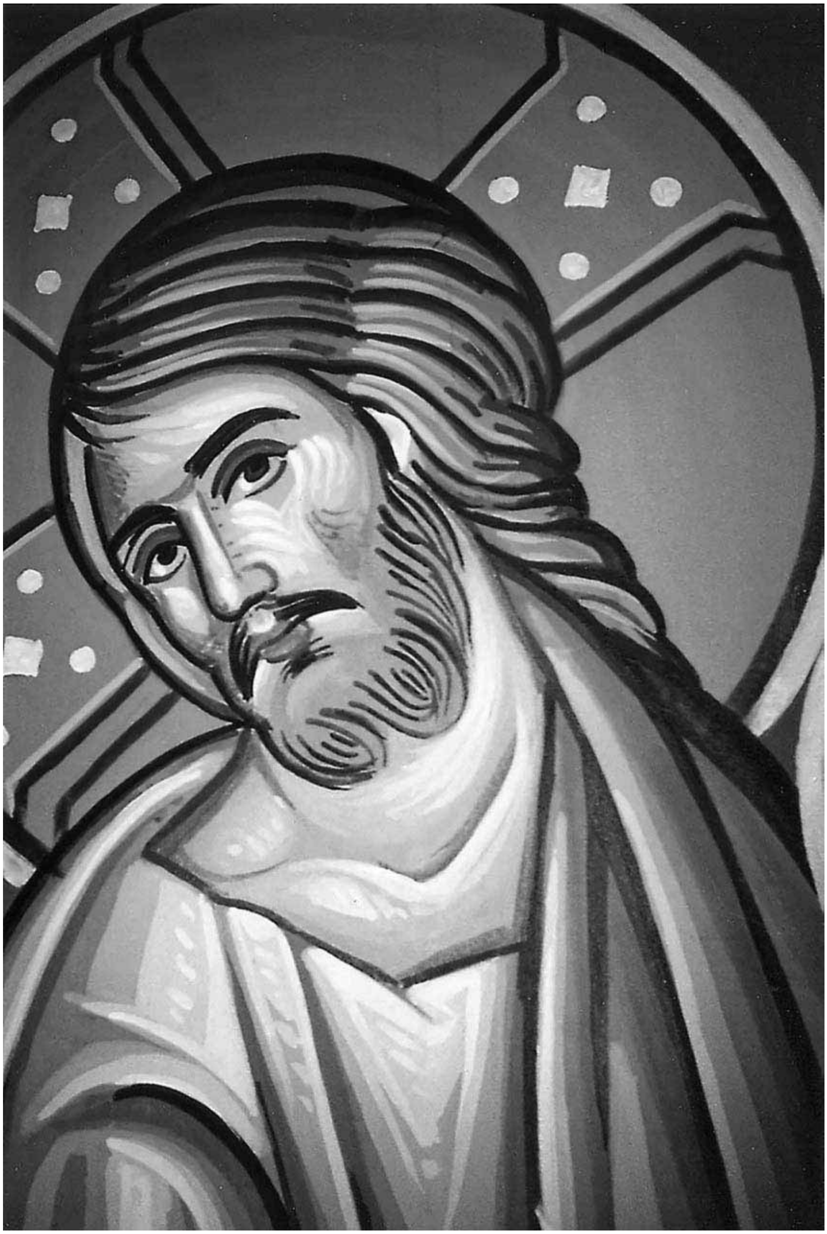
Εικ. 9α. Καρυά.
Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866).
Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης,
λεπτομέρεια (Ν. Κακαδιάρης 2013).



Εικ . 10. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866).
Η Βάπτιση, νότιο τύμπανο και τόξα. (Ν. Κακαδιάρης 2013).



Εικ. 11. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866).
Γυναικωνίτης. Η Κοίμηση (Ν. Κακαδιάρης 2014).



Εικ. 12. Καρυά. Ναός Τιμίου Προδρόμου (1866). Γυναικωνίτης.
Ο Χριστός, λεπτομ. από την Κοίμηση. (Ν. Κακαδιάρης 2014).

Παναγιώτα Μιλτ. Κατωπόδη

ΟΙ ΑΠΟΨΕΙΣ ΠΕΡΙ "ΒΕΛΤΙΩΜΕΝΗΣ" ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΝΤΙΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΤΕΜΠΛΟΥ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΩΝ ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΗΝ ΑΝΩ ΠΟΛΗ ΤΗΣ ΚΥΠΑΡΙΣΣΙΑΣ (ΠΕΡ.1830 ΚΑΙ 1920)

Το θέμα της παρούσας εισήγησης σκιαγραφεί δύο χρονικές περιόδους της νεοελληνικής τέχνης. Την όψιμη μεταβυζαντινή τέχνη των μέσων του 19^{ου} αιώνα και ειδικότερα αυτή των επτανήσων, η οποία συνδυάζει τη βυζαντινή εικονογραφία και τεχνική, ενσωματώνοντας και δυτικές επιδράσεις στην απόδοση των θεμάτων, και την νεοελληνική τέχνη των αρχών του 20^{ού} αιώνα, η οποία συνδυάζει τη δυτική ζωγραφική με τη νεοκλασσική και ακαδημαϊκή εκκλησιαστική τέχνη, όπως αυτή καθιερώθηκε από το επίσημο κράτος, αλλά και από τα αγιορείτικα μοναστήρια.

Ο στόχος μας είναι να διερευνηθούν, αφ' ενός, οι επιδράσεις στη διακόσμηση των ναών σε σχέση με το κοινωνικό-οικονομικό γίγνεσθαι της Κυπαρισσίας, μιας επαρχιακής πόλης με κοσμοπολίτικο προσανατολισμό την περίοδο γύρω στο 1850 και, αφ' ετέρου, η αποδοχή των «βελτιωμένων» απόψεων περί τέχνης, όπως αυτές επιβλήθηκαν από την επίσημη πολιτεία στην εκκλησιαστική τέχνη[1] της ίδιας επαρχιακής κωμόπολης τη δεκαετία του 1920-30.

Η πόλη της Αρκαδιάς.

Με τη σύσταση του ελληνικού κράτους το 1833, ανοικοδομούνται οι δύο ενο-

1. Ζάρρα Ι., «Από τον στρατιωτικό άγιο του Βυζαντίου στον εθνικό μάρτυρα του ελληνικού κράτους: Συμβολή της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης στην εικονογραφία του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα του 1821», 236-237, *Πρακτικά Γ' Επιστημ. Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, 22-24 Νοεμβρίου 2013, Αθήνα 2015, 231-240. Όπως είναι γνωστό, αμέσως μετά τη σύσταση του ελληνικού κράτους η διαμόρφωση της εκκλησιαστικής τέχνης εντάχθηκε στο ευρύτερο πρόγραμμα εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας και τέθηκε στην υπηρεσία της ηθικής αναγέννησης της Ελλάδας.

ριακοί ναοί[2] των Εισοδίων της Θεοτόκου (στην περιοχή του Πούρκου) (Εικ. 1) και της Αγίας Τριάδος, που βρίσκεται σε μικρή απόσταση από το ενετικό κάστρο (στην «επάνω Ρούγα»). Οι ναοί είχαν πυρποληθεί από την επέλαση του Ιμπραήμ το 1825[3].

Ο ναός των Εισοδίων (Εικ. 2) ήταν ο μητροπολιτικός ναός της πόλεως και, όπως αναφέρει ο Αμβ. Φραντζής, είχε αρχίσει η επισκευή του ήδη από το 1830, μαζί με το αλληλοδιδακτικό σχολείο[4]. Απέναντι από το ναό υπήρχε η μητροπο-

---

2. Σακελαρίου Β. Μ., *Η απόβαση του Ιμπραήμ στην Πελοπόννησο καταλύτης για την αποδιοργάνωση της ελληνικής επανάστασης (24 Φεβρουαρίου-23 Μαΐου 1825),* Εκδ. Πανεπ. Κρήτης, Ηράκλειο ²2012.

3. Για την Ιστορία της πόλεως: Παπαζήσης Ν., *Μεσσηνιακά και Ηλιακά*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979, 183-190. Παυσανίας, *Ελλάδος περιήγησις*, βιβλία 4,5 και 6 (για την πόλη της Κυπαρισσίας, όπως αυτή αναφέρεται στο IV,36,6-7). Καλαντζής Κ., *Η Τριφυλία στο πέρασμα των αιώνων, το κάστρο της Έιρα,* εκδ. Παλμός, Αθήνα 1966.

Για τον πληθυσμό: Τερζάκης Α., «Η κατά τον 19ο αι. μετοικεσία των Αρκάδων στην Τριφυλία», *Πελοποννησιακά* 18(1987), Πρακτ. Γ' Τοπ. Μεσ. Σπουδών, Αθήναι 1991, 166-176. Για το εμπόριο και την οικονομία: Συναρέλλη Μ., *Δρόμοι και λιμάνια στην Ελλάδα 1830-1880.* Πανίτσας Κ., «Συνοπτική Ιστορική και οικονομική διερεύνηση της Βιομηχανικής και βιοτεχνικής ανάπτυξης της Ζακύνθου από το 1864 έως το 1876», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τ. 6 (1992-1994), Ετ. Κεφ. Ιστ. Ερευνών, Αργοστόλι 1994, 497-509. Κωστάκης Θ., «Ο Elviyâ Çelebi στην Πελοπόννησο», *Πελοποννησιακά* ΙΔ'(1980-1981), Ἀθῆναι 1981, 238-306. Τσελεμπί Εβλιά, *Ὁδοιπορικό στήν Ἑλλάδα (1668-1671),* απόδ. Δ. Λούπης, Αθήνα 1999. Πατρώνης Β. «Το αμπέλι και η πόλη: αγροτική παραγωγή και εξαγωγικό εμπόριο στην περιοχή της Πάτρας 1830-1900» *Πελοποννησιακά* ΚΑ' (1995) Αθήναι 1995, 24-96. Γιαννόπουλος Γ., Ματσινόπουλος Β., Γιαννόπουλος Π., *Η πάνω πόλη της Κυπαρισσίας και οι παλιοί πανωπολίτες, Ισορικο-λαογραφικές αναμνήσεις*, Αθήνα 2016, στο εξής Γιαννόπουλος, *Η Πάνω πόλη.* Γιαννακοπούλου Ε., «Το ἐμπόριον εἰς τήν Πελοπόννησον κατά τήν β' πενταετίαν τοῦ 19ου αἰῶνος», *Πελοποννησιακά* ΙΒ'(1976-77), Αθήναι 1977, 103-154. Αρώνη-Τσίχλη Κ., *Το σταφιδικό ζήτημα και οι κοινωνικοί αγώνες, Πελοπόννησος 1893-1905,* εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1999. Φιλιππίδης Δ., *Νεοκλασικές πόλεις στην Ελλάδα (1830-1920),* εκδ. Μέλισσα, 130-133. Παπαγεωργίου-Βενετάς Αλ., *Πόλεις και μνημεία στην Ελλάδα του Όθωνος. Κριτική θεώρηση και σχολιασμός μιάς μαρτυρίας του Friedrich Stuffert αρχιτέκτονος του Δήμου Αθηναίων κατά τα έτη 1835-184,* ΧΑΕ, Αθήναι 2010, 240, υποσ. 230. Για την εκκλησιαστική ιστορία: Αναγνωστάκη Ηλ., «Οι επισκοπές και ο θρησκευτικός βίος στα όρια της μητροπόλεως Μεσσηνίας έως το 1204», *Χριστιανική Μεσσηνία. Μνημεία και Ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας, Εκδ.* Μίλητος, 113-145. Θέμελη Χρ.(μητρ. Μεσσηνίας), «Σελίδες της χριστιανικής Μεσσηνίας», *Πελοποννησιακά,* 24 (2000), Αθήνα 2001-2, 281-288.

4. Φραντζής Α., *Ἐπιτομή τῆς Ἱστορίαςτῆς Ἀναγεννηθείσης Ἑλλάδος*, (Εισαγωγή: Κουρνούτος Γ., Επιμέλεια: Γιανναροπούλου Ι.), τ.Α', Αθήνα 1975, 24. Κουρνούτος, «Ο πρωτοσύγκελος Αμβρόσιος Φραντζής», *Πελοποννησιακά* τ. ΙΒ'(1976-77), 1-74. Στο εξής Κουρνούτος, Φραντζής.

Στην αλληλογραφία του διοικητού της πόλεως Ι. Αμβροσιάδη προς τον κυβερνήτη Καποδίστρια, που σώζεται στα ΓΑΚ(Υπ. Θρης. Φακ. 23 και 24, Σχολικά), φαίνεται πως η εκκλησία είχε αποπερατωθεί το Φεβρουάριο του έτους 1830 και συνεχιζόταν η επισκευή του σχολείου.

λιτική κατοικία, «κήπος του δεσπότη», τοπωνύμιο που χρησιμοποιείται και σήμερα. Το συγκρότημα περιελάμβανε την μητροπολιτική οικία (της οποίας σήμερα σώζεται η αυλόπορτα με την χρονολογία 1787 Φλεβαρίου 24, Εικ.3), καθώς και Βιβλιοθήκη με 674 τόμους βιβλίων, σύμφωνα με την *Ιστορία*[5] (*Επιτομή της Ιστορίας της Αναγεννηθείσης Ελλάδος*) του πρωτοπρεσβύτερου Αμβρόσιου Φραντζή.

Ακολουθεί τον αρχιτεκτονικό τύπο της μεγάλης μονόχωρης βασιλικής, τύπος συνηθισμένος στην ύστερη τουρκοκρατία. Η ολοκλήρωση της επισκευής του ναού τοποθετείται μεταξύ 1830[6] και 1850. Η σημερινή όψη που παρουσιάζει ο ναός πιθανόν είναι αποτέλεσμα των επεμβάσεων που δέχθηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα και μάλιστα ύστερα από τις επιπτώσεις που είχαν οι καταστροφικοί σεισμοί που έπληξαν την περιοχή[7]. Σε αυτή την φάση ανοικοδόμησης και στα πλαίσια των αλλαγών προς «βελτίωση» της διακόσμησης, αντικαταστάθηκε το ξυλόγλυπτο τέμπλο με κτιστό. Το υπέροχο ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού μεταφέρθηκε στον παρακείμενο κοιμητηριακό ναό του Αγίου Δημητρίου μαζί με τις εικόνες του, δεσποτικές και δωδεκαόρτου[8], σύμφωνα με μαρτυρίες ντόπιων, την δεκαετία του 1920.

Ο κοιμητηριακός ναός του Αγίου Δημητρίου (Εικ.4), άγνωστο πότε κατασκευάστηκε, ιδρύθηκε σε αντικατάσταση του πυρποληθέντος από τους τουρκοαιγύπτιους το 1825 ομώνυμου ναού, του οποίου ερείπια της κόγχης του ιερού βρίσκονται σήμερα ανάμεσα στους τάφους του Κοιμητηρίου. Όπως είναι γνωστό, ο κατεστραμμένος ναός είχε κτιστεί το έτος 1812 με δωρεά του προεστού Μωραγιάννη Γρηγορίου[9], πατέρα του ήρωα της επανάστασης Αθανασίου Γρηγοριάδη. Πρόκειται για απλή μονόχωρη βασιλική.

---

5. Καλαντζής Κ., *Ο ιστορικός Αμβρόσιος Φραντζής, ο κληρονόμος, ο πολεμιστής και ο διπλωμάτης, 1771-1851*, Εκδ. Συλ. Πελο/σίων, Αθήναι.

Κουρνούτος, Φραντζής, 66.

Καλαντζής Κ., *Ο Γερμανός Ζαφειρόπουλος ο Χριστιανουπόλεως (1768-1821)*, Αθήνα 1938.

6. Γόνης Δ., «Παΐσιος ο Βυζάντιος, επίσκοπος Τριφυλίας», *Πελοποννησιακά*, 31(2010), Αθήναι 2014, 681-670. Όπως διασώζεται σε έγγραφα των ΓΑΚ (ΥΕΔΕ 1833-1848, φακ. 862), και από τα Πρακτικά Ί. Συνόδου (1836-38, 425 κ.ε., Φακ. 30), υπήρχαν επίτροποι στο ναό και πραγματοποιούντο χειροτονίες.

7. Για το σεισμό: labtect.geol.uoa.gr/pages/fountoulis/esismol.htm.

8. Το καλοκαίρι του έτους 2009 κλήθηκα από την Ένωση Κυπαρισσίων «Αγία Τριάδα» να συντηρήσω το τέμπλο του Αγίου Δημητρίου, οι εικόνες του οποίου είχαν επίσης συντηρηθεί προ εικοσαετίας.

9. Γιαννόπουλος, *Η πάνω πόλη*, 170. Σύμφωνα με τα κείμενα του Γρηγορίου Αθαν, Αθανασιάδη «Ιστορικές Αλήθειες»: «ὁ ναός οὗτος εἶχεν ὠκοδομηθῇ περί το ἔτος 1812 δι᾽ ἰδίων χρημάτων παρά τοῦ μακαρίτου πάππου μου Γρηγορίου, προεστοῦ δε και Μωρογιάννη διατελέσαντος τότε».

Το αρχικό τέμπλο των Εισοδίων (σήμερα του Αγίου Δημητρίου).

Το αρχικό τέμπλο των Εισοδίων ήταν ξυλόγλυπτο. Έργο μάλλον των αρχών του 19ου αιώνα, εκπροσωπεί την παράδοση της τουρκοκρατίας, όπου κυριαρχούν οι μπαρόκ διακοσμήσεις (Εικ. 5). Ο διάκοσμος του φέρει τις εικόνες του δωδεκαόρτου, τις δεσποτικές και τα αποστολικά, ενώ στο επιστύλιο υπάρχουν τα λυπηρά. Τα διακοσμητικά σχέδια περιλαμβάνουν φυτικά σύνολα ανθέων, στάχυων και αμπέλου, ενώ ανάμεσα διακρίνονται πτηνά και αγγελικές μορφές. Επιστέφεται από δύο φτερωτούς όφεις που συστρέφονται ανάμεσα σε πυκνές φυλλωσιές. Αποτελείται από εννέα ζώνες, ενώ παρουσιάζει κυματοειδή επιφάνεια. Συνολικά οι εικόνες του δωδεκαόρτου είναι δεκαέξι[10], τρεις εκ των οποίων έχουν αντικατασταθεί με νεώτερα έργα. Μία εικόνα από τη σειρά του δωδεκαόρτου, η Βαϊοφόρος, εντοπίστηκε σε άλλο ναό της πόλης, αναρτημένη σε τοίχο, με εκτεταμένες φθορές στο κάτω μέρος της.Το ξυλόγλυπτο τέμπλο φιλοτεχνήθηκε πιθανόν από Αρκαδινούς μαστόρους, αφού παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με το τέμπλο του Αγίου Γεωργίου Στεμνίτσας[11].

Οι εικόνες του τέμπλου.

Τα εικονογραφικά πρότυπα του ζωγράφου στις συνθέσεις των σκηνών είναι πρωτίστως βυζαντινά. Τα πρόσωπα τοποθετούνται μπροστά από το χρυσό φόντο, κατά τα βυζαντινά πρότυπα[12]. Το συναίσθημα εκδηλώνεται μόνο με κάποι-

10. Αλεξανδροπούλου-Κατωπόδη Π., «Δελτίο Συντήρησης», Εφημ. «*Νέο Βήμα Κυπαρισσίας*», αρ. φ. 60, Απρίλιος 2010. Κατάλογος εικόνων: Τρεις Ιεράρχες (Άγ. Σπυρίδωνας, Άγ. Νικόλαος, Άγ. Διονύσιος), Το Γενέσιον της Θεοτόκου, Ο Ευαγγελισμός, Η Υπαπαντή, Η Βάφτιση του Ιησού Χριστού, Η Μεταμόρφωση, Η Έγερση του Λαζάρου, Ο Μυστικός Δείπνος, Η Σταύρωση, Η Ανάσταση, Η Ψηλάφηση του Θωμά, Η Πεντηκοστή, Η Αγία Τριάδα, Η Κοίμηση της Θεοτόκου, Η Ανάληψη, Οι Τρείς Ιεράρχες (Μέγας Βασίλειος, Ιω. ο Χρυσόστομος, Γρηγόριος ο Θεολόγος).

11. Γεωργιτσογιάννη Ευ.,-Προεστάκη Ξ., *Ιερός ναός Αγίου Γεωργίου Στεμνίτσας (1810),* Αθήνα 2010, 26-27. Το τέμπλο του Αγ. Γεωργίου ανοικοδομήθηκε το 1810 και διασώθηκε θαυματουργικά από την πυρπόληση της επιδρομής του Ιμπραήμ (1826), ενώ άλλες αναφορές τοποθετούν την επισκευή του το 1846.

12. Ζάρρα Ι., «Ζητήματα εικαστικής πραγμάτευσης της θρησκευτικής εικονογραφίας από τους παραδοσιακούς ζωγράφους του 19ου αιώνα». *Από τον μεταβυζαντινό στον νεότερο ελληνικό πολιτισμό. Παραδείγματα εικαστικής παραγωγής (16ος-20ος αιώνας)*, ΕΜΠ Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 95. Η συνύπαρξη του δογματικού χρυσού φόντου με το νατουραλιστικό χώρο και την ίδια στιγμή οι πρωταγωνιστές να εντάσσονται σε ένα χώρο που δεν πραγματώνεται εμπειρικά, αποτελεί μια εκδοχή του τρόπου με τον οποίο είναι δυνατόν σε ένα έργο να συνδυάζονται ποικίλα στυλ, ενώ τα συστατικά μέρη παραμένουν διακριτά.

ες κινήσεις των χεριών και με τις έντονες συστροφές των ενδυμάτων, όπως του αρχαγγέλου στον Ευαγγελισμό, του Πέτρου και του Ιακώβου στη Μεταμόρφωση. Δεν υπάρχει ποικιλία φυσιογνωμικών τύπων, χαρακτηριστικό είναι πως το πρόσωπο του Πέτρου από την παράσταση της Ψηλάφησης (Εικ. 6) χρησιμοποιείται πανομοιότυπο για τον Ιωσήφ στην σκηνή της Υπαπαντής (Εικ. 8).Τεχνικά το σχέδιο έχει αποτυπωθεί πάνω στην προετοιμασία του ξύλου με χάραγμα από αιχμηρό εργαλείο (στην εικόνα της Ανάστασης διακρίνονται έντονα τα χαράγματα (Εικ. 7).Τα χρώματα είναι σκόνες δουλεμένες με λάδι, πιθανόν λινέλαιο, ακόμα και το χρυσό, μια τεχνική (*tempera grassa*), η οποία δημιουργεί μια λεία χρωματική επιφάνεια ώστε να μπορούν να αποδοθούν εύκολα οι λεπτομέρειες.

Η χρυσοκοντυλιά είναι γραπτή με διασταυρούμενες γραμμές, όπως φαίνεται στον πορφυρό χιτώνα του Χριστού στην Ανάσταση, στο άμφιο του Σαμουήλ στην Υπαπαντή και στον χιτώνα του Αρχαγγέλου στον Ευαγγελισμό.

Ο ζωγράφος των εικόνων φαίνεται πως είναι γνώστης της παραδοσιακής βυζαντινής θεματογραφίας, όπως αυτή εξελίχθηκε κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Παράλληλα, έχει την ικανότητα να εργάζεται με ένα μικτό ιδίωμα, γνωρίζει τεχνικές και υλικά της δυτικής τέχνης, τα οποία διαδόθηκαν από τους Κρήτες ζωγράφους στα Επτάνησα αλλά και στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο.Ο ζωγράφος αυτός ανήκει στους βυζαντινότροπους καλλιτέχνες που αμφιταλαντεύονται μεταξύ της βυζαντινής παράδοσης και της γοητείας των δυτικών επιδράσεων[13]. Υιοθετεί στοιχεία δυτικά τόσο στην εικονογραφία, όσο και στην τεχνική, παραμένοντας όμως μέσα στα ευρύτερα πλαίσια της βυζαντινής εικόνας, θεματικά και αισθητικά. Πιθανόν να είχε μαθητεύσει σε ζακυνθινό εργαστήριο, το οποίο συνέχιζε την παράδοση και κληρονομιά των Κρητών ζωγράφων. Τα πρότυπά του είναι φλαμανδικά χαρακτικά[14], όπως αυτά απεικονίστηκαν σε εικόνες ήδη από τους προηγούμενους αιώνες.

Το δεύτερο τέμπλο των Εισοδίων

Το δεύτερο, σημερινό, τέμπλο των Εισοδίων είναι κτιστό. Σ’ αυτό κυριαρχεί

---

13. Η αντίδραση του ζωγράφου στα δυτικά πρότυπα και η προσήλωση του στη βυζαντινή παράδοση φαίνεται από το γεγονός ότι οι εικόνες του επιστηλίου αρχίζουν και τελειώνουν με απεικονίσεις δύο τριάδων αγίων κατά τον ορθόδοξο τύπο: Σπυρίδωνος, Νικολάου, Διονυσίου και Ιωάννου Χρυσοστόμου, Μεγάλου Βασιλείου, Γρηγορίου Θεολόγου.

14. Τριανταφυλλόπουλος, *Πρόοδος και Συντήρηση στο πεδίο της εκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής. Η περίπτωση του 18ου αιώνα*, Εκδ. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 2000, 36. Στο εξής: Τριανταφυλλόπουλος *Συντήρηση*.

ο ιωνικός ρυθμός[15], καθώς ιωνικοί είναι οι κιονίσκοι που ορίζουν τα διάχωρα, όπου τοποθετούνται οι εικόνες (Εικ. 9). Το τριγωνικό αέτωμα πάνω από την Ωραία πύλη στηρίζεται σε δύο κίονες με επίστεψη δωρικών κιονόκρανων. Τα πλαίσια των χώρων, που είναι διευθετημένα για να τοποθετηθούν οι δεσποτικές εικόνες, διακοσμούνται με σταγόνες, ενώ στην κορυφή είναι τοποθετημένα αρχαϊκά διακοσμητικά ανθεμωτά ακροκέραμα. Όλα αυτά τα στοιχεία συνδέουν το τέμπλο με τον "ελληνοβυζαντινό ρυθμό". Η δεύτερη ζώνη είναι διακοσμημένη με θέματα εμπνευσμένα από τη βυζαντινή τέχνη, όπως η άμπελος. Τέλος τα έξεργα *putti,* που γεμίζουν τα κενά ανάμεσα στις εικόνες, προσδίδουν μία μπαρόκ εμφάνιση στο σύνολο[16]. Το τέμπλο φιλοξενεί δεκατρείς εικόνες[17] του δωδεκαόρτου, όλες σε μουσαμά, όπως και οι δεσποτικές. Είναι δημιουργίες του αγιορείτη μοναχού Σεραφείφ από τη σκήτη της Αγίας Άννας στον Άθω[18], χρονολογημένες το 1919, σύμφωνα με τη χρονολογία που αναγράφεται[19]. Στις εικόνες αυτές παρατηρήσαμε την αντικατάσταση της τέμπερας σε ξύλο από την ελαιογραφία σε μουσαμά, του χρυσού κάμπου από το τοπίο και του χρώματος του μαφορίου της Θεοτόκου από ψημένη σιέννα σε λευκό. Ακόμα και θεολογικά θα δούμε να υιοθετείται ο ευσεβισμός και η μαριολατρία της Ευρώπης, όπως στην εικόνα της Πεντηκοστής με την ένθρονη Θεοτόκο, χωρίς τον Χριστό, να τιμάται από τους γονατιστούς μαθητές.

Οι εμπορικές σχέσεις της πόλεως της Αρκαδιάς με τα Επτάνησα και ιδιαίτερα με την πλησιέστερη Ζάκυνθο, συνεχίζονται κατά την περίοδο της β′ τουρκοκρατίας αλλά και μετά την απελευθέρωση τεκμηριώνονται ιστορικά. Οι επαφές αυτές και η έλλειψη επικοινωνίας της πόλεως με την ηπειρωτική ενδοχώρα επηρέασαν τις πολιτιστικές, οικονομικές και κοινωνικές δομές της αναπτυσσόμενης κωμόπολης. Οι επιδράσεις στην τέχνη φαίνονται άμεσα στην αρχιτεκτονική των ναών και τη διακόσμησή τους. Οι ακόσμητοι τοίχοι των ναών, τα ξυλόγλυπτα τέμπλα και ψηλά αμφιπρόσωπα προσκυνητάρια, οι γυναικωνίτες, τα στασίδια στις μακρές πλευρές των ναών και οι ουρανίες που εμφανίζονται τις

15. Πουλημένος Γρ., *Η ΕλλαδικήΝαοδομία στην περίοδο του νεοκλασσικισμού (1830-1912)*, ΔΔ ΕΜΠ, τ. Α′, Αθήνα 1997, 155.

16. Τέμπλα της ίδιας τεχνοτροπίας συναντώνται σε πλήθος ναών της περιοχής (π.χ. ναός Αγίου Γερασίμου Μιμή, Αγ. Παρασκευή Ραχών κ.α.), γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η κατασκευή τους θα πρέπει να αποδοθεί σε τοπικό εργαστήρι.

17. Εικόνες επιστυλίου: Ευαγγελισμό, Γέννηση, Υπαπαντή, Βάπτιση, Βαϊοφόρος, Έγερση του Λαζάρου, Μυστικός Δείπνος, Σταύρωση, Μεταμόρφωση, Ανάσταση, Ψηλάφηση του Θωμά, Ανάληψη, Πεντηκοστή και στο κέντρο ψηλά την δυτικού τύπου Αγία Τριάδα.

18. Χρήστου Π., *Το Άγιον Όρος. Αθωνική Πολιτεία-Ιστορία Τέχνη Ζωή,* 233-234,Ιδρ. Πατερ. Μελετών, εκδ. Εποπτεία, Αθήναι 1987.

19. «Ἐγένετο ἐν ἁγίῳ Ὄρει ἐν τῇ Σκήτῃ τῆς Ἁγίας Ἄννης, ἀπό Σεραφείμ μοναχοῦ ἐν ἔτει 1919». Αναγράφεται στις Δεσποτικές εικόνες.

πρώτες δεκαετίες του 20ού αι., είναι στοιχεία που συναντώνται στα γειτονικά Ιόνια νησιά. Επίσης η μπαρόκ διακόσμηση του σωζόμενου θυρώματος της μητροπολιτικής κατοικίας απέναντι από τον ναό των Εισοδίων παραπέμπει σε ανάλογα θυρώματα Επτανησιακών ναών. Οι παραπάνω λόγοι δίνουν αφορμή να σκεφθούμε την πιθανή προέλευση των εικόνων του παλαιού τέμπλου από τα γειτονικά Επτάνησα.

Τη σχέση των εικόνων του πρώτου δωδεκαόρτου του ναού των Εισοδίων με τα Επτάνησα ενισχύει και η ιστόρηση των πολιούχων αγίων των Ιόνιων νησιών. Στην πρώτη κατά σειρά εικόνα του πρώτου τέμπλου, παριστάνονται οι τοπικοί άγιοι Διονύσιος της Ζακύνθου και Σπυρίδωνας της Κέρκυρας, μαζί με τον άγιο Νικόλαο, ο οποίος συνδέεται με την περιοχή και λόγω της μεταφοράς του λειψάνου του μέσω της Πελοποννήσου προς το Μπάρι[20]. Παρόμοιες εικονογραφήσεις παρατηρούνται συχνά στα ενετοκρατούμενα Επτάνησα, σαν αντίσταση εναντίον του κινδύνου του πλήρους εκλατινισμού. Η ανάπτυξη της τιμής των μεγάλων Επτανήσιων αγίων, οι οποίοι ταυτόχρονα συγκαταλέγονται στους Πατέρες της Εκκλησίας που συμμετείχαν στις Οικουμενικές Συνόδους, καθώς και η εικονογράφηση ομολογιακών θεμάτων και ανθενωτικών ιεραρχών[21], φαίνεται πως είναι φαινόμενα με ιδιαίτερη διάδοση στον ελλαδικό χώρο.

Η χρονολόγηση των εικόνων θα μπορούσε να τοποθετηθεί μεταξύ του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα, αν συσχετιστεί με την ημερομηνία του θυρώματος του παλαιού μητροπολιτικού Μεγάρου (1787, Φλεβαρίου 24), αφού αποτελούσε μέρος του μητροπολιτικού συγκροτήματος, και με την προϋπόθεση ότι ναός δεν καταστράφηκε ολοσχερώς κατά την επιδρομή των Τουρκοαιγυπτίων το 1825. Ως *terminus ante quem* θα πρέπει να θεωρηθεί η πιθανή χρονολογία αποπεράτωσης της επισκευής του ναού, δηλαδή το 1833.

Όμως ο παιδαγωγικός - προσηλυτιστικός χαρακτήρας και το συμβολικό περιεχόμενο των εικόνων του νεώτερου τέμπλου, με τα δυτικά θέματα, είναι αμφίβολο πόσο λειτουργούσε στον ορθόδοξο πληθυσμό. Η προτίμηση προς αυτά ήταν καθαρά θέμα αισθητικής, ίσως μόδας θα μπορούσαμε να πούμε, που επιβλήθηκε άλλωστε από τους ακαδημαϊκούς κύκλους αποτελώντας μια στρατευμένη τέχνη. Στην προκειμένη περίπτωση μάλιστα, η προέλευση των εικόνων από ένα κέντρο της Ορθοδοξίας, όπως είναι το Άγιο Όρος, εξανέμιζε κάθε περίπτωση αντίδρασης ή αμφισβήτησης της δογματικής πληρότητας και ακεραιότητας στην απόδοση των παραστάσεων, ακόμα και των πλέον συντηρητικών.

---

20. Αντουράκης, *Ο Άγιος Νικόλαος ως συλλειτουργός ιεράρχης της αψίδας*, Ανάτυπο από *Πεπραγμένα* ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, τόμ. Β', Χανιά 1991, 671-706.

21. Τριανταφυλλόπουλος *Συντήρηση*, 39. Για παράδειγμα, η ιστόρηση του Συμβόλου της Πίστεως έναντι του filioque στο πέτασμα της Ωραίας Πύλης και αγίων πολεμίων της ένωσης των Εκκλησιών, όπως ο Γρηγόριος Παλαμάς και ο Μάρκος Ευγενικός.

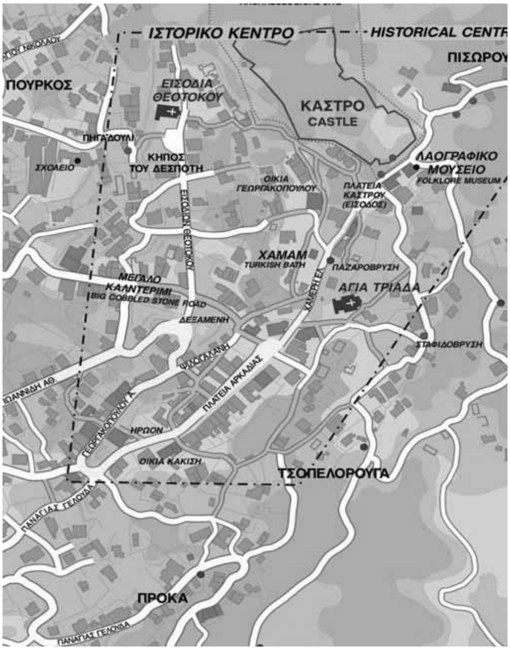
Στο αστικό περιβάλλον της ακμάζουσας κωμόπολης, φαινόταν επιτακτική η ανάγκη της συμπόρευσης με τη νεωτερική τέχνη και τεχνική των ναών άλλων πόλεων. Ιδιαίτερα μάλιστα, όταν λίγα χρόνια πριν, το 1868-9, στο τέμπλο της γειτονικής Αγίας Τριάδος τοποθετήθηκαν οι εικόνες που είχε φιλοτεχνήσει ο Κωνσταντίνος Φανέλλης, έργα εκτελεσμένα με την «βελτιωμένη» τέχνη. Άλλωστε ακόμα και σήμερα είναι γνωστός ο ανταγωνισμός μεταξύ των ενοριτών, επιτρόπων και ιερέων[22] των δύο ναών.

Όπως τονίζει ο καθηγητής Δ. Τριανταφυλλόπουλος σε άρθρο του για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική στα Επτάνησα[23], η βυζαντινή ορθόδοξη ζωγραφική απορρίπτεται στο αστικό περιβάλλον του νεοσύστατου ελληνικού κράτους όχι μόνον γιατί δεν ικανοποιούσε πλέον αισθητικά τους αστούς, αλλά κυρίως δεν ανταποκρινόταν πια στην ιδεολογία τους.

---

22. Μέχρι προ ετών τουλάχιστον, αφού σήμερα ο ναός των Εισοδίων μετά τον θάνατο του π. Κ. Γραμματικού χηρεύει.

23. Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Παρατηρήσεις για την εξέλιξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στα Επτάνησα», 316-7, *Κερκυραϊκά Χρονικά*, τ. XXVI, Πρακτικά Δ′ Πανιονίου Συνεδρίου, Κέρκυρα 1982, 313-317.



Εικ. 1.Κυπαρισσία, χάρτης της Άνω Πόλης.



Εικ. 2. Κυπαρισσία, ο ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου, νότια πλευρά.



Εικ. 3, Κυπαρισσία, το θύρωμα του παλαιού μητροπολιτικού μεγάρου.



Εικ. 4, Κυπαρισσία, Ο ναός του Αγίου Δημητρίου, δυτική πλευρά.



Εικ. 5, Κυπαρισσία,
το τέμπλο του Αγίου Δημητρίου.



Εικ. 6, Κυπαρισσία, ναός Αγίου Δημητρίου,
η Ψηλάφηση του Θωμά.



Εικόνα 7, Κυπαρισσία, ναός Αγίου
Δημητρίου, η Ανάσταση.



Εικ. 8, Κυπαρισσία, ναός Αγίου Δημητρίου, η Υπαπαντή.



Εικόνα 9, Κυπαρισσία, ναός Εισοδίων της Θεοτόκου, το τέμπλο.

Μαρκοζάνης Νικόλαος

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ Ι. Ν. ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΚΕΛΛΑΣ ΒΟΤΑΝΙΚΟΥ. ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟ ΠΕΛΕΚΑΣΗ ΣΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΙΟ ΠΑΛΜΑ.
Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΔΥΟ ΖΑΚΥΝΘΙΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.

1. Εἰσαγωγικά

Ὁ ναός τῆς Ἁγίας Μαρκέλλας (Εἰκ. 1) βρίσκεται στόν Βοτανικό, μία περιοχή ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τό φυσικό ὅριο τῆς πόλεως τῶν Ἀθηνῶν μέ τά δυτικά προάστια. Σήμερα ὁ Βοτανικός, ἄν καί χαρακτηρίζεται κυρίως ὡς βιομηχανική περιοχή μέ παράλληλη ἔντονη παρουσία νυκτερινῶν κέντρων διασκεδάσεως, προσπαθεῖ μέ τήν διατήρηση κάποιων γειτονιῶν νά ἀντισταθεῖ, διασώζοντας κατ' αὐτόν τόν τρόπο καί τήν ἐνοριακή του ὑπόσταση.

Στό πλαίσιο αὐτῆς τῆς λειτουργίας, ἀνοικοδομήθηκε τό 1935 ὁ παρών ἐνοριακός Ἱερός Ναός, ἀφιερωμένος στήν Ἁγία Μαρκέλλα τήν Χιοπολίτιδα[1]. Ὡς ἀρχιτεκτόνημα, ὁ ναός ἀκολουθεῖ τόν τύπο τῆς τρίκλιτης βασιλικῆς, μέ ὑπερυψωμένο τό κεντρικό κλίτος, στεγαζόμενος ἀπό δίρριχτη κεραμοσκεπή στό κεντρικό κλίτος καί μονόριχτη στά δύο πλαϊνά καί χαμηλότερα σε ὕψος κλίτη. Στήν βορειοδυτική ἐξωτερική γωνία, σέ ἐπαφή μέ τό κυρίως κτίσμα, ἀναπτύσσεται ὑψηλό κωδωνοστάσιο ὑπό μορφή τετραγωνικοῦ πυργίσκου[2].

Ἐσωτερικά, τά κλίτη διαχωρίζονται μέ τοξοειδεῖς πεσσοστοιχίες, ἀποτελούμενες ἀπό πέντε πεσσούς ἡ κάθε μία. Πρός ἀνατολάς ὁ ναός ἀπολήγει σέ τρίπλευρη εξέχουσα ἐξωτερικά κόγχη, ἐνῶ δυτικά ἀναπτύσσεται στενός χαμηλοτάβανος νάρθηκας, πάνω ἀπό τόν ὁποῖον ὑπάρχει γυναικωνίτης σέ σχῆμα Π. Ἱστορικά στοιχεῖα σχετιζόμενα μέ τήν ἀνέγερση, καθώς καί τήν ὅλη πορεία τοῦ

---

1. Ἁγία Μαρκέλλα ἡ Παρθενομάρτυς ἡ «Χιοπολίτις», ἀθλήσασα τά τέλη τοῦ Γ′ αἰῶνος. Ἡ μνήμη της ἑορτάζεται στίς 22 Ἰουλίου.

2. Σχετικά μέ τά καμπαναριά ὡς νεωτεριστικό στοιχεῖο στίς τρίκλιτες βασιλικές βλ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Νεωτεριστικά στοιχεῖα στίς τρίκλιτες βασιλικές τοῦ 19ου αἰώνα», *Α′ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης* (Ἀθήνα 14-15 Μαρτίου 2008), Ἀθήνα 2009, 196.

ναοῦ, δυστυχῶς δέν σώζονται[3], ὅπως μᾶς ἐδήλωσε ὁ νῦν προϊστάμενος τοῦ ναοῦ ἀρχιμανδρίτης π. Ἀνδρόνικος Ἀλεξάκης.

Μοναδική πηγή ἐλαχίστων ἱστορικῶν πληροφοριῶν ἀπετέλεσε ἡ καθηρημένη μαρμάρινη κτητορική ἐπιγραφή (Εἰκ. 2), σωζομένη στήν ἀποθήκη τοῦ ναοῦ. Ἡ ἐπιγραφή περιλαμβάνει τριμερή ἀφιέρωση καί ἀπό τό πρῶτο της ἀφιερωματικό διάχωρο ἀντλοῦνται πληροφορίες γιά τό πότε καί ἀπό ποίους ξεκίνησε ἡ προσπάθεια τῆς ἱδρύσεως τοῦ ναοῦ. Συγκεκριμένα ἀναγράφεται:

ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗΣ ΕΝΟΡΙΤΩΝ/ ΙΔΡΥΘΕΙΣ ΕΝ ΕΤΕΙ/1922/
& ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΧΙΩΝ.

Ἀπό τό τρίτο ἀφιερωματικό διάχωρο φανερώνεται ἡ χρονική περίοδος, κατά τήν ὁποία ἀνηγέρθη ὁ ναός. Συγκεκριμένα ἀναγράφεται:

ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗΣ ΕΝΟΡΙΤΩΝ/ΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΘΕΙΣ/ ΕΝ ΕΤΕΙ/ 1935/
& ΕΝΟΡΙΑΚΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ.

Στό μεσαῖο ἀφιερωματικό διάχωρο μαρτυροῦνται τά ὀνόματα τῶν πρωτεργατῶν τῆς ἀνεγέρσεως, καθώς καί τό ὄνομα τοῦ ἀρχιτέκτονος. Συγκεκριμένα ἀναγράφεται:

ΕΚΚΛΗΣ. ΕΠΙΤΡΟΠΗ/ ΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΣΕΩΣ/ Δ. ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΣ ΙΕΡΕΥΣ/ Δ. ΑΡΤΙΝΟΣ ΠΡΟΕΔΡΟΣ/ Ε. ΤΣΑΛΚΙΔΗΣ ΤΑΜΙΑΣ/ Π. ΓΚΡΕΚΑΣ/Ε. ΜΑΝΩΛΑΚΗΣ/ ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ Κ. ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΣ.

Ὁ ναός στήν σημερινή του μορφή φέρει πλῆρες εἰκονογραφικό πρόγραμμα, ὡστόσο γιά ἀρκετά ἔτη μετά τήν ἀνέγερσή του παρέμενε ἄγραφος. Τό συμπέρασμα αὐτό συνάγεται ἀπό τήν ὑπογραφή, τήν ὁποία φέρει ἡ πρώτη εἰκονογραφική προσπάθεια ἐπί τοῦ ναοῦ, μέ τήν ἱστόρηση τῆς Πλατυτέρας στό τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, καθώς καί τῶν Ἀγγέλων στό μέτωπο τοῦ τόξου του.

Στήν ἐπιγραφή (Εἰκ.3) ἀναγράφεται:

ΧΕΙΡ Δ. C. ΠΕΛΕΚΑCΗ
ΕΝ ΧΑΛΕΠΑΙC ΗΜΕΡΕC
α ϡ μ γ

Ἀπό τήν ἀνέγερση, δηλαδή, τοῦ ναοῦ τό 1935, μόλις τό 1943, σέ περίοδο μάλιστα ἐξαιρετικῶν δυσκολιῶν γιά τήν πατρίδα γενικότερα καί τήν Ἀθήνα εἰδικότερα, θά πραγματοποιηθεῖ ἡ πρώτη καί περιορισμένης ἐκτάσεως εἰκονογράφηση ἀπό τόν ζωγράφο-ἁγιογράφο Δημήτριο Πελεκάση.

3. Θεωρεῖται βέβαιον ὅτι τουλάχιστον ὅσον ἀφορᾶ τήν εἰκονογράφηση τοῦ ναοῦ, ὁ Δ. Πελεκάσης θά πρέπει νά εἶχε συνάψει ἰδιωτικό συμφωνητικό μέ τούς ὑπευθύνους τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Συμβουλίου, διότι αὐτή τήν πρακτική ἀκολουθοῦσε στά ἔργα πού ἀναλάμβανε. Βλ. Ι. Στουφή, *Ἀπό τούς Ναζαρηνούς στόν Φ. Κόντογλου*, Ἀθήνα 2008, 76 (στό ἑξῆς: Στουφή-Πουλημένου, *Ἀπό τούς Ναζαρηνούς*).

Ὁ ἐκ Ζακύνθου καταγόμενος πολυσχιδής Δημήτριος Πελεκάσης[4] (Ζάκυνθος 1881-Ἀθήνα 1973), υἱός τοῦ ἐπίσης καταξιωμένου ζωγράφου Σπυρίδωνος Πελεκάση, «ἦταν ἕνας ἀπό τούς πρώτους νεοέλληνες ἀκαδημαϊκούς ζωγράφους, πού ξαναθύμισε στό εὐρύ κοινό τήν ὀμορφιά τῆς βυζαντινῆς εἰκόνας, σέ μία περίοδο, πού ὁ προσανατολισμός πρός τήν μπαρόκ ροδαλότητα τῆς ρωσικῆς τεχνοτροπίας τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς φαινόταν νά ἔχει ὁριστικά ριζώσει στήν ἀναγεννημένη Ἑλλάδα»[5]. Καί πράγματι, παρ' ὅλο πού ὁ Πελεκάσης δέν θά ἀκολουθήσει τό ρεῦμα τοῦ «νεοβυζαντινισμοῦ»[6], σέ μία προσπάθεια νά προστατεύσει τό ἔργο του ἀπό τίς «ἰδεολογικοποιήσεις», οἱ ὁποῖες ἐπικρατοῦσαν στήν τέχνη τῆς ἐκκλησιαστικῆς δημιουργίας τῆς ἐποχῆς του, ὡστόσο θά ἀντισταθεῖ καί στόν ἐκδυτικισμό, παρ' ὅλο πού «...ἀπό τό καλλιτεχνικό κίνημα τῶν Ναζαρηνῶν δέν ἔμεινε ἀσυγκίνητος»[7].

Γιά τήν ζωή καί τό ἔργο τοῦ Πελεκάση, ὁ ὁποῖος πρῶτος μαζί μέ τόν Φώτη Κόντογλου πίστεψε «...στήν ἀνάγκη τῆς ἐπιστροφῆς τῆς ὀρθόδοξης ἁγιογραφίας στίς ρίζες της»[8], ἔχουν γραφεῖ πολλά κι ἀξιόλογα κείμενα, γι' αὐτό ἡ παροῦσα εἰσήγηση θά περιορισθεῖ στά ἄκρως ἀπαραίτητα, τόσο διότι ἐπιδιώκεται ἡ ἀποφυγή ἐπαναλήψεως γνωστῶν καί δημοσιευμένων πληροφοριῶν, ὅσο καί γιατί στόν συγκεκριμένο ναό ἡ καλλιτεχνική παραγωγή τοῦ ζωγράφου παρέμεινε, γιά ἀνεξιχνίαστο λόγο, ἰδιαιτέρως περιορισμένη[9]. Στόν Πελεκάση ἀποδίδονται μόνο ἡ Πλατυτέρα καί τά πέντε στηθάρια ἐπί τοῦ μετώπου τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, στά ὁποῖα εἰκονίζονται ὁ μέν Ἰησοῦς Χριστός στόν τύπο τοῦ Παντο-

---

4. Γιά τόν Δημήτριο Πελεκάση καί τό ἔργο του βλ. Μ.Σιγοῦρος, *Ὁ ζωγράφος Δ. Πελεκάσης καί τό ἔργο του*, Ἀθήνα 1928 (ἐφεξῆς: Σιγοῦρος, *Πελεκάσης*). Ν. Τζιράκης, «Πελεκάσης Δημήτριος», *ΘΗΕ*, τ. 10 (1960), στ. 261-262. Κ. Δελαπόρτα, «Δημήτριος Σπ. Πελεκάσης, Πολύπλευρη φυσιογνωμία, συγκέντρωνε όλα τα γνωρίσματα των παλαιών Ζακυνθινών ζωγράφων», ἐφ. Καθημερινή, *ἔνθετο Ἑπτά Ἡμέρες*: Ἑπτανησιακή Τέχνη, 23 Φεβρουαρίου 1997 (στό ἑξῆς: Δελαπόρτα,*Πελεκάσης)*. Ι. Ρηγόπουλος, Μ. Καρκαζῆς, Δ. Παυλόπουλος, *Δημήτριος Σπυρίδωνος Πελεκάσης, Ζωγράφος*, Ἀθήνα 2001 (στό ἑξῆς: Ρηγόπουλος κ.ἄ., *Πελεκάσης*), «Πελεκάσης Δημήτριος (Μίμης)», *ΛΕΚ*, τ. 3, 15. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Δημήτριος Πελεκάσης. Μία προσέγγιση στήν ἐκκλησιαστική ζωγραφική του», *Ἱστορώντας τήν Ὑπέρβαση. Ἀπό τήν παράδοση τοῦ Βυζαντίου στή Νεώτερη Τέχνη* (Ἄνδρος 30 Ιουν.-29 Σεπτ. 2013), ἐπιμ. Χ. Φ. Μαργαρίτης,Ἵδρυμα Βασίλη καί Ἐλίζας Γουλανδρή, Μουσεῖο Νεώτερης Τέχνης, Ἀθήνα 2013, 103-112.

5. Δελαπόρτα, *Πελεκάσης*, σ. 30.

6. Ὡς «νεοβυζαντινισμός» χαρακτηρίζεται τό φαινόμενο τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς, ὅπου ἔχουμε «συγκερασμό μιᾶς Νεοκρητικῆς μέ μία Νεομακεδονική Σχολή», μέ κύριο ἐκφραστή τῆς τάσεως τόν Φώτη Κόντογλου. Βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ἀναγεννήσεις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς στήν μεταβυζαντινή καί νεοελληνική τέχνη», *Μελέτες γιά τή μεταβυζαντινή ζωγραφική* (στό ἑξῆς: Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες*), Ἀθῆναι 2002, 181-194.

7. Ρηγόπουλος κ.ἄ., *Πελεκάσης*, 27.

8. Στουφή-Πουλημένου, *Ἀπό τούς Ναζαρηνούς*, 12.

9. Ρηγόπουλος κ.ἄ., *Πελεκάσης*, 81.

κράτορος στό κεντρικό στηθάριο, στά δέ τέσσερα ὑπόλοιπα, ἑκατέρωθεν τοῦ κεντρικοῦ, ἀγγελικές μορφές (Εἰκ. 4).

Μέ τίς ἀνωτέρω ἀπεικονίσεις ὁ Πελεκάσης θά τερματίσει τήν εἰκαστική του συμβολή στήν εἰκονογράφηση τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρκέλλας, ὅπου τήν ἴδια ἐποχή ὁ συνεργάτης[10] του Εὐάγγελος Μαυρικάκης θά εἰκονογραφήσει στήν καμάρα τοῦ κεντρικοῦ κλίτους σέ ὕφος «...πού θυμίζει ἐκφυλισμένη Ναζαρηνή τέχνη»[11] τίς παραστάσεις τῆς Μεταμορφώσεως, τῆς Ἀναλήψεως, τῆς Πεντηκοστῆς καί τῆς Ψηλαφήσεως τοῦ Θωμᾶ, καθώς καί μερικές ἀκόμα παραστάσεις ἐντός κι ἐκτός τοῦ Ἱεροῦ, γιά τίς ὁποῖες δέν θά γίνει λόγος στήν παροῦσα ἐργασία[12].

Ἀπό τήν ἐποχή ἐκείνη καί γιά τά ἑπόμενα σαράντα καί πλέον ἔτη οὐδεμία διακοσμητική προσπάθεια φαίνεται ὅτι ἔλαβε χώρα στόν ναό, ἕως τό 1985, ὁπότε καί ἀνατίθεται ἀπ' εὐθείας ἀπό τό Ἐκκλησιαστικό Συμβούλιο καί τόν τότε προϊστάμενο τοῦ ναοῦ ἀρχιμανδρίτη Νικηφόρο Κάρδαρη[13] στόν ζωγράφο-ἁγιογράφο Διονύσιο Πάλμα ἡ συνέχιση κι ὁλοκλήρωση τῆς ἱστορήσεως, ἡ ὁποία καί θά διαρκέσει σχεδόν μία δεκαετία.

Ὁ Διονύσιος Πάλμας[14] (Εἰκ.5), γεννημένος τό 1949 στήν Ζάκυνθο, θά φανερώσει ἀπό μικρός τήν κλίση του πρός τήν ζωγραφική, ὅταν ἤδη στά χρόνια τοῦ Δημοτικοῦ Σχολείου παίρνει τά πρῶτα μαθήματα σχεδίου ἀπό τόν ζακυνθινό ζωγράφο Χρῆστο Ρουσέα[15]. Τά γυμνασιακά του χρόνια θά τόν βροῦν στήν Κέρκυρα, ὅπου ἡ συστηματικότερη μαθητεία του στήν ζωγραφική θά ὁδηγήσει τά βήματά του στήν πρώτη ὁμαδική συμμετοχή στήν «Ἔκθεση Νέων Καλλιτεχνῶν» (1968).

Μέ τό πέρας καί τῆς στρατιωτικῆς του θητείας (1971), κατά τήν διάρκεια τῆς ὁποίας δημιουργεῖ ἀντίγραφα ἐλαιογραφιῶν στρατιωτικοῦ περιεχομένου γνωστῶν ζωγράφων γιά λογαριασμό τοῦ στρατεύματος, ὁ Πάλμας ἐντατικο-

10. Μέ τόν Μαυρικάκη ὁ Πελεκάσης συνεργάσθηκε καί στήν εἰκονογράφηση τῶν ναῶν Ἁγίου Δημητρίου Παλαιοῦ Ψυχικοῦ καί Ἀναστάσεως Χολαργοῦ. Βλ Ρηγόπουλος κ.ἄ., *Πελεκάσης*, 81.

11. Ρηγόπουλος κ.ἄ.,*Πελεκάσης*, 81.

12. Κατά τόν Ι. Ρηγόπουλο στόν Μαυρικάκη ἀποδίδονται ἐπιπλέον, ἐκτός ἀπό τίς τέσσερεις προαναφερθεῖσες συνθέσεις ἐπί τῆς καμάρας τοῦ κεντρικοῦ κλίτους, στόν μέν νότιο τοῖχο ὁ Ἐνταφιασμός τοῦ Χριστοῦ, στό δέ Ἱερό ἡ παράσταση τῆς Ἀναστάσεως, πάνω ἀπό τήν κόγχη τοῦ Διακονικοῦ. Ὅ.π., 81. Ὡστόσο θεωροῦμε ὅτι στόν Μαυρικάκη μποροῦν να ἀποδοθοῦν μερικές ἀκόμα εἰκονογραφημένες παραστάσεις, γιά τίς ὁποῖες ὅμως θά ἀπαιτηθεῖ περαιτέρω ἔρευνα.

13. Σχετικά μέ τήν νεώτερη εἰκονογράφηση τοῦ ναοῦ βλ. Ν.Κουρκουμέλης, «Ἁγιογραφίες τοῦ Δ. Πάλμα», ἐφημ. *Ἐλευθερία*, 22 Μαρτίου 1990.

14. Βλ. «Πάλμας Διονύσιος», *ΛΕΚ*, τ. 3, 371.

15. Ὁ Χ. Ρουσέας σπούδασε στήν Σχολή Καλῶν Τεχνῶν μέ δασκάλους τόν Γ. Ἰακωβίδη καί Γ. Ροϊλό. Ἐπίσης ὑπῆρξε καί μαθητής τοῦ Δ. Πελεκάση. Βλ. «Ρουσέας Χρίστος», *ΛΕΚ*, τ. 4 καί Μ.Ἀχειμάστου Ποταμιάνου, *Εἰκόνες τῆς Ζακύνθου*, Ἀθῆναι 1997, 13.

ποιεῖ τήν καλλιτεχνική του ἀναζήτηση καί τήν μαθητεία τόσο στήν ζωγραφική, ὅσο καί στήν γλυπτική. Μέσω μίας δημιουργικῆς περιδιαβάσεως στά εἰκαστικά κέντρα τῆς Εὐρώπης, φοιτᾶ ὡς ἐλεύθερος μελετητής κι ἐπισκέπτης σέ ἀνοικτές Ἀκαδημίες καί Μουσεῖα.

Ἀνδρωμένος πλέον εἰκαστικά θά ἀσχοληθεῖ, πέραν τῆς ζωγραφικῆς μέ ἐξειδίκευση τήν προσωπογραφία, καί μέ τόν χῶρο τοῦ θεάτρου, ὅπου ὡς συνιδρυτής τοῦ θεάτρου «Τομή» θά ἀσχοληθεῖ μέ τήν δημιουργία σκηνικῶν, κουστουμιῶν καί προσωπίδων[16]. Ἐν τῷ μεταξύ, ὁ φίλος καί συντοπίτης του ἁγιογράφος Χαράλαμπος Γιατράς θά τόν μυήσει στήν βυζαντινή τέχνη καί τήν ὀρθόδοξη εἰκονογραφία, ὁδηγώντας τον σέ κοινή συνεργασία γιά τήν ἀποκατάσταση τῆς *οὐρανίας* τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίνης στο Μαχαιράδο Ζακύνθου.

Ἕως σήμερα ὁ Πάλμας, ὁ ὁποῖος εἶναι μέλος τοῦ Ἐπιμελητηρίου Εἰκαστικῶν Τεχνῶν Ἑλλάδος (Ε.Ε.Τ.Ε.), ἔχει συμμετάσχει σέ ἑπτά ἀτομικές καί δεκατέσσερις ὁμαδικές ἐκθέσεις κι ἔχει εἰκονογραφήσει πλήρως, πλήν τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρκέλλας, τόν ναό τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου καί ἀποσπασματικά τόν ναό τοῦ Ἁγίου Νεκταρίου στό Johannesburg τῆς Νοτίου Ἀφρικῆς (2010-2012), ἐνῶ ἔχει φιλοτεχνήσει τίς φορητές εἰκόνες τοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν στό Maputo τῆς Μοζαμβίκης (2013).

2. Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ναοῦ.

Ὁ Πάλμας θά ἀναλάβει τήν ἀποπεράτωση τῆς ἱστορήσεως τοῦ ναοῦ ἀκολουθώντας τό προσωπικό του ζωγραφικό ὕφος, τό ὁποῖο διαμόρφωσε μέσω μίας συζευκτικῆς ζωγραφικῆς ἀντιλήψεως, ὡς ἀποτέλεσμα τῶν ἐπιδράσεων τόσο ἀπό τόν τόπο τῆς καταγωγῆς του[17], ὅσο καί ἀπό τήν βυζαντινή καί μεταβυζαντινή παράδοση, χωρίς ὡστόσο νά δημιουργοῦνται ἀντιθέσεις κι ἐντάσεις. Μάλιστα ἡ Κρητική Σχολή θά τοῦ προσφέρει, ὅπως ἐξάλλου καί στόν Πελεκάση «...ἐλευθερίας τινάς εἰς τούς περιορισμούς τῆς ξηρότητος τῶν πρωτοτύπων, στάσεων καί πτυχώσεων, ἐξευγενίζοντες οὕτω τήν συνολικήν αὐτῶν ἐντύπωσιν...»[18].

Τά ἔργα τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός ἀπετέλεσαν γιά τόν Πάλμα[19], ὅπως καί

16. Ὑπῆρξε συνιδρυτής μαζί με τήν Μαρία Πανούτσου τοῦ θεάτρου «Τομή», τό ὁποῖο ἀπό τό 1985 παρουσιάζει μία μακρόχρονη καί πολύμορφη παρουσία στήν θεατρική ἔρευνα κι ἐκπαίδευση.

17. Γιά τήν ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης στά Ἑπτάνησα βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Κέρκυρα καί Ἰόνια νησιά στή βυζαντινή καί μεταβυζαντινή ἐποχή», *Μελέτες*,142-164.

18. Δ.Πελεκάσης, *Βυζαντινοί ἁγιογράφοι. Τεχνοκριτική ἐπί τῶν ἔργων τοῦ Κρητός Ἠλιοῦ Μόσκου*, Ἐν Ἀθήναις 1933, 1.

19. Κατά δήλωση τοῦ ἰδίου σέ προσωπική μας συνάντηση, ἡ ὁποία πραγματοποιήθηκε στά πλαίσια τῆς παρούσης εἰσηγήσεως (Ἀθήνα, Αὔγουστος 2017).

ἀρκετά χρόνια νωρίτερα γιά τόν Φώτη Κόντογλου[20], πηγή ἐμπνεύσεως κι ἀντλήσεως μορφολογικῶν προτύπων καί διακοσμητικῶν τάσεων.

Ἡ ἀντίστιξη μεταξύ σκούρων καί φωτεινῶν, καθώς καί θερμῶν καί ψυχρῶν χρωματικῶν περιοχῶν, εἶναι ἐμφανής τόσο στίς συνθέσεις, ὅσο καί στόν χρωματισμό τῶν μεμονωμένων μορφῶν, ἐπιτυγχάνοντας τήν πλαστικότητα τῶν ὄγκων καί τήν ἐνεργοποίηση τοῦ ρυθμοῦ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας[21]. Μέσα ἀπό αὐτές τίς τοιχογραφημένες ἐπιφάνειες, φανερώνεται ἡ ἀντίληψη τοῦ εἰκονογράφου γιά τήν ἀναγκαιότητα τῆς δημιουργίας μιᾶς ἀδιάσπαστης εἰκαστικῆς ἑνότητος, ἐπιδίωξη πού προσπαθεῖ νά ἐπιτύχει ἀκόμα καί στίς περιοχές ἐκεῖνες, στίς ὁποῖες προϋπάρχουσες «ναζαρηνές» τοιχογραφίες δημιουργοῦν διασπαστικές τάσεις. Σέ αὐτή τήν περίπτωση ἐπιλέγεται διαφορετική χρωματική παλέτα, προσαρμοσμένη στίς ἀνάγκες τῶν ἤδη ζωγραφισμένων γειτνιαζουσῶν περιοχῶν.

Ὅσον ἀφορᾶ τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα, ὁ Πάλμας δέν θά διαφοροποιηθεῖ από τά καθιερωμένα, θά ἐκμεταλλευθεῖ ὡστόσο μέ σωστό καί διακοσμητικό τρόπο τίς ἐπιφάνειες τοῦ ἀρχιτεκτονήματος καί θά δημιουργήσει μία ἀνάλαφρη αἴσθηση στόν θεατή.

Στόν ἡμικυλινδρικό θόλο τοῦ κεντρικοῦ κλίτους, χωρισμένο κατά τό διάμηκες σέ δύο μέρη, θά ἱστορηθοῦν ἕξι σκηνές τοῦ Χριστολογικοῦ κύκλου, καθώς καί δύο Θεομητορικές παραστάσεις (Εἰκ.6). Ἡ θεματική παράθεση παρουσιάζει μία χρονική ἀλληλουχία γεγονότων, μέ προσανατολισμό ἀπό δυσμάς πρός ἀνατολάς, ξεκινώντας ἀπό τήν *Γέννηση* καί τά *Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου* (*τά Ἅγια τῶν ἁγίων)* καί συνεχίζοντας μέ τίς παραστάσεις τῆς *Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Βαπτίσεως*, τῆς *Βαϊοφόρου* καί τῆς *Εἰς Ἅδου Καθόδου*, καθώς καί τῆς *Ψηλαφήσεως τοῦ Θωμᾶ* καί τῆς *Πεντηκοστῆς*, μέ τόν *Παντοκράτορα* νά παρεμβάλλεται μεταξύ αὐτῶν τῶν δύο. Οἱ ἀνωτέρω σκηνές συμπληρώνουν τίς προϋπάρχουσες παραστάσεις τῆς *Μεταμορφώσεως* καί τῆς *Ἀναλήψεως* τοῦ Μαυρικάκη[22] (Εἰκ. 7).

Ἐπιπλέον, στό κεντρικό κλίτος, καί συγκεκριμένα στίς ἐπιφάνειες τῶν τριγωνικῶν μετώπων τῶν τόξων τῶν πεσσοστοιχιῶν, ἔχουν τοποθετηθεῖ ἐντός στηθαρίων δέκα προφῆτες, πέντε ἀπό κάθε πλευρά: Στήν μέν βόρεια πλευρά οἱ

20. Ὁ Φώτης Κόντογλου θά μελετήσει καί θά καθιερώσει τό ὕφος τοῦ Θεοφάνους στήν σύγχρονη εἰκονογραφία. Βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Κιβωτός, Κερκόπορτα ἤ κατ' ἄμφω. Μερικές αἱρετικές ἀπόψεις γιά τόν ρόλο τῆς Κρητικῆς Σχολῆς ζωγραφικῆς», *Μελέτες*, 169 καί ὑπ.17.

21. Περί ἀντιστιξίας καί λοιπῶν ζωγραφικῶν ἐπιτεύξεων μέσω τοῦ χρώματος βλ. Γ. Κόρδης, *Αὐγοτέμπερα μέ ὑποζωγράφιση*, Ἀθήνα 2009, 163-164.

22. Ἐπιπλέον τῶν δύο αὐτῶν παραστάσεων, ὑπῆρχαν καί οἱ παραστάσεις τῆς *Ψηλαφήσεως τοῦ Θωμᾶ* καί τῆς *Πεντηκοστῆς*, οἱ ὁποῖες ὅμως θεωρήθησαν κακότεχνες ἀπό τήν τότε προϊσταμένη ἀρχή τοῦ ναοῦ, ὁπότε καί δόθηκε ἐντολή στόν Πάλμα νά τίς καλύψει μέ δικές του. Ὡστόσο ἔγινε ἐπανάληψη τῆς αὐτῆς θεματικῆς.

Δαυίδ, Ἰεζεκιήλ, Ἱερεμίας, Ἀαρών καί Μωυσῆς, στή δέ νότια πλευρά οἱ *Σολομῶν, Ἠσαΐας, Ἠλίας, Σαμουήλ καί Δανιήλ*(Εἰκ.8).

Στούς θόλους τῶν πλευρικῶν κλιτῶν ἡ εἰκονογράφηση περιλαμβάνει στηθάρια ἁγίων μορφῶν ἐντός φυτικοῦ διακόσμου. Συγκεκριμένα στήν μέν καμάρα τοῦ ἀριστεροῦ κλίτους ἔχουν τοποθετηθεῖ μορφές ἁγίων γυναικῶν, στήν δέ καμάρα τοῦ δεξιοῦ κλίτους μορφές ἁγίων ἀνδρῶν (Εἰκ.9).

Στίς ἐπιφάνειες τοῦ βορείου καί νοτίου τοίχου ἔχουν τοποθετηθεῖ ὁλόσωμες μορφές ἁγίων γυναικῶν κι ἀνδρῶν, ἐνῶ στόν γυναικωνίτη ἔχουν εἰκονογραφηθεῖ ὁλόσωμες μορφές μόνο ἁγίων γυναικῶν.

Μέσα ἀπό ὅλες αὐτές τίς παραστάσεις, μία προσεκτικότερη παρατήρηση τοῦ ζωγραφικοῦ χαρακτήρα τοῦ Πάλμα ἐπιβεβαιώνει τήν πιστή τήρηση τόσο τῶν δογματικῶν ἀρχῶν, ὅσο καί τῶν ἀρχῶν τοῦ βυζαντινοῦ ζωγραφικοῦ συστήματος, οἱ ὁποῖες ἐπιγραμματικῶς συνοψίζονται: Στήν ἀπουσία τοῦ ζωγραφικοῦ βάθους, στήν χρωματικότητα τῶν μορφῶν, στήν γραμμικότητα, στήν πλαστικότητα τῆς εἰκαστικῆς μορφῆς καί τέλος στήν ἐπιδίωξη τοῦ ρυθμοῦ[23].

Τά διακοσμητικά θέματα πού ἐπιλέγονται γιά τά διάχωρα καί τίς ἐλεύθερες ἐπιφάνειες τῶν θόλων, τῶν τριγωνικῶν μετώπων καί τῶν ἐσωραχίων τῶν τόξων τῶν πεσσοστοιχειῶν παρουσιάζουν ποικιλία, καλαισθησία καί σχεδιαστική καθαρότητα. Ἐπιλέγονται κοσμήματα μέ φυτικά καί γεωμετρικά θέματα, ὅπως σταυροειδεῖς ἑλικοειδεῖς βλαστοί ἁπλοί ἤ συμπλεκόμενοι, ἀνθέμια διασπασμένα ἤ ἀνάστροφα, σταυροί διαφόρων παραλλαγῶν καί ταινίες ὠῶν[24] (Εἰκ. 10).

Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ τέμπλου.

Τήν ἴδια περίοδο, κατά τήν ὁποία λαμβάνει χώρα ἡ συμπλήρωση τῆς εἰκονογραφήσεως τοῦ ναοῦ (1985-1995), θά ἀντικατασταθεῖ τό προϋπάρχον κτιστό τέμπλο ἀπό νεώτερο ξυλόγλυπτο, ὁπότε θά ἀνατεθεῖ στόν Πάλμα καί ἡ κατασκευή τῶν εἰκόνων του (Εἰκ.11).

Τό τέμπλο ἀποτελεῖται ἀπό τρία τμήματα, κατ' ἀντιστοιχία τῶν τριῶν κλιτῶν, ἐξ αἰτίας τῆς παρεμβολῆς δύο πεσσῶν, οἱ ὁποῖοι διασποῦν τήν ἑνότητά του. Καθ' ὕψος παρουσιάζει τριμερή ἀνάπτυξη καί χαρακτηρίζεται ὡς σχετικά χαμηλό, συγκρινόμενο μέ τό μέγεθος τῆς ἀψῖδος τοῦ Ἱεροῦ.

---

23. Γ. Κόρδης Γ., *Ἐν ρυθμῷ*, Ἀθήνα 2000, 74.

24. Σχετικά μέ τήν ὀνοματολογία τῶν κοσμημάτων βλ. Σ. Καλοπίση-Βέρτη, Μ.Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου, *Πολύγλωσσο εἰκονογραφημένο λεξικό ὅρων βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς καί γλυπτικῆς*, ἐκδ. ΠΕΚ, Ἡράκλειο 2010, σ. 165-168. Πρβλ. Ἰ. Στουφή-Πουλημένου, «Ὁ ναός τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τοῦ Α΄ Κοιμητηρίου Ἀθηνῶν. Ζωγραφική, γλυπτική», *ΕΕΘΣΠΑΛΕ΄* (2000), 738-743.

Στή μεσαία ζώνη τῶν δεσποτικῶν εἰκόνων τό θεματολόγιο εἶναι περιορισμένο[25], ἀκολουθώντας τήν συνηθισμένη τάξη, ἐνῶ στήν ἀνωτέρα ζώνη, ἡ ὁποία χωρίζεται μέ κιονίσκους σέ ἴσα μέρη, δημιουργοῦνται θυρίδες, οἱ ὁποῖες περιέχουν τίς εἰκόνες τοῦ Δωδεκαόρτου, κατά τά καθιερωμένα. Πάνω ἀπό τήν Ὡραία Πύλη, στό ὑπέρθυρο κι ἐντός τοξοτῆς θυρίδος μεγαλυτέρων διαστάσεων, ὑπάρχει ἡ εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, ἡ ὁποία καί διασπᾶ τήν γραμμική συνέχεια τοῦ Δωδεκαόρτου, χωρίζοντας τήν θεματολογία σέ δύο ἰσομερή τμήματα τῶν ἕξι εἰκόνων ἕκαστο.

Γιά τήν εἰκονογράφηση τῶν φορητῶν εἰκόνων θά ἀκολουθηθεῖ σχεδόν τό ἴδιο τεχνοτροπικό ὕφος μέ ἐκεῖνο τῶν τοιχογραφιῶν, μέ λίγο «σφιχτότερη»[26] ἀντίληψη περί τῶν προπλασμῶν καί τῶν φωτισμάτων (Εἰκ. 12) καί μέ σαφή προτίμηση πάλι στήν Κρητική Σχολή, ἔχοντας ὅμως ὡς ζωγραφικό ὁδηγό τά ἔργα τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ καί μάλιστα ἐκεῖνα τῆς ὡρίμου περιόδου (1570-1579).

Τεχνολογία κατασκευῆς καί ὑλικά.

Γιά τήν ὑλοποίση τοῦ εἰκονογραφικοῦ του ἔργου ὁ Πάλμας χρησιμοποίησε παραδοσιακές συνταγές, κατά τά πρότυπα τῶν παλαιῶν μαϊστόρων τῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης[27], τίς ὁποῖες συγκέντρωνε ἤδη ἀπό τά πρῶτα χρόνια τῶν ἀναζητήσεών του στόν χῶρο τῆς ζωγραφικῆς, καταλήγοντας στίς προσωπικές του τεχνικές προτιμήσεις κι ἐφαρμογές.

Ἡ ζωγραφική τῶν τοιχογραφιῶν ἔγινε ἐπάνω σέ καλῆς ποιότητος βαμβακερό ὕφασμα τύπου cabot, προετοιμασμένο μέ χειροποίητο τρόπο ἀπό τόν ἴδιο τόν ζωγράφο. Γιά τό στρῶμα τῆς προετοιμασίας χρησιμοποιήθηκε μεῖγμα σβησμένου γύψου καί κόλλας charden[28], δημιουργώντας λεπτῆς ὑφῆς καί περιορισμένης ἀπορροφητικότητος λευκό ὑπόστρωμα, κατάλληλο γιά τίς χρωματικές στρώσεις. Οἱ χρωστικές πού χρησιμοποιήθησαν ἦσαν ὑπό μορφή σκόνης μέ συνδετικό ὑλικό ἕνα διάλυμα λινελαίου, τερεβινθελαίου καί μαστίχης Χίου.

---

25. Δεξιά ἀπό τήν Ὡραία Πύλης βρίσκεται ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ καί τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Πρόδρομου, ἐνῶ ἀριστερά βρίσκεται ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας καί τῆς Ἁγίας τοῦ ναοῦ. Στίς πλαϊνές θύρες τοῦ τέμπλου ὑπάρχουν οἱ μορφές τῶν Ἀρχαγγέλων Μιχαήλ καί Γαβριήλ.

26. Ἔκφραση τοῦ ἰδίου τοῦ δημιουργοῦ, σέ προσωπική μας συνάντηση, ἡ ὁποία πραγματοποιήθηκε στά πλαίσια τῆς παρούσης εἰσηγήσεως (Ἀθήνα, Αὔγουστος 2017).

27. Σχετικά μέ τήν καταγραφή παλαιῶν συνταγῶν καί τεχνικῶν τῆς ζωγραφικῆς τέχνης βλ. Ν. Μαρκοζάνης, *Ἡ «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης» τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ καί ἡ δυτική τεχνολογική παράδοση του μεσαίωνα»*, Ἀθήνα 2017, 19-31.

28. Ζωϊκή κόλλα, ἡ ὁποία παράγεται ἀπό τήν ἐκχύλιση τοῦ κολλαγόνου δέρματος καί χόνδρων ζώων. Σχετικά βλ. Ἐ. Ἰωακείμογλου, *Τά ὀργανικά ὑλικά στήν τέχνη καί τήν ἀρχαιολογία*, Ἀθήνα 2011, 150-154.

Γιά τήν ζωγραφική τῶν φορητῶν εἰκόνων χρησιμοποιήθηκε ἡ γνωστή τεχνική τῆς αὐγοτέμπερας, πάνω σέ λεπτόκοκκη λευκή προετοιμασία ἀπό σβησμένο γύψο καί κόλλα charden. Γιά τήν ἀποφυγή κυρτώσεων, στρεβλώσεων καί ἄλλων προβλημάτων, προτιμήθηκε ἡ λύση τῆς τεχνητῆς ξυλείας, ἐπιλέγοντας τό κόντρα πλακέ θαλάσσης[29] σέ διαφορετικά πάχη, ἀναλόγως τοῦ μεγέθους τῆς κατασκευαζομένης εἰκόνος.

Ἀναφορικά μέ τά χρυσώματα τόσο τοῦ βάθους τῶν φορητῶν εἰκόνων, ὅσο καί τῶν φωτοστεφάνων τῶν τοιχογραφημένων ἁγίων προσώπων χρησιμοποιήθησαν φύλλα χρυσοῦ, τά ὁποῖα ἐπικολλήθησαν μέ κόλλα τύπου μιξιόν[30].

Ἐπιλογικά

Σκοπός τῆς εἰσηγήσεως δέν ἦταν μία σέ βάθος καί μέ μεγάλη διεξοδικότητα ἀνάλυση τῶν εἰκονογραφικῶν συνθέσεων καί τῶν ἀπεικονιζομένων μορφῶν τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρκέλας Βοτανικοῦ, ὅσο ἡ παρουσίαση ἑνός νεωτέρου ἀθηναϊκοῦ ναοῦ, καθώς καί τοῦ ἔργου ἑνός συγχρόνου καί ἐν ζωῇ ζωγράφου-εἰκονογράφου, τοῦ Διονυσίου Πάλμα, τοῦ ὁποίου τά εἰκαστικά του βήματα τόν ὁδήγησαν στόν ἴδιο χῶρο, ὅπου μερικές δεκαετίες πρωτύτερα εἶχε ἀφήσει τό καλλιτεχνικό του στίγμα ἕνας μεγάλος καί καταξιωμένος ζωγράφος τῆς συγχρόνου νεοελληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς, ὁ Δημήτριος Πελεκάσης. Ἡ βιβλιογραφία ὑπῆρξε ἐξαιρετικά περιορισμένη. Πλήν τοῦ Πελεκάση, ἀνευρέθησαν ἐλαχιστες γραπτές πληροφορίες γιά τόν Διονύσιο Πάλμα καί οὐδεμία γιά τόν Ἱερό Ναό. Εὐτυχές ὡστόσο ὑπῆρξε τό γεγονός τῆς ἀντλήσεως πολλῶν προφορικῶν πληροφοριῶν ἀπό τόν ἴδιο τόν Διονύσιο Πάλμα, τόν ὁποῖον καί δημοσίως εὐχαριστοῦμε γιά τήν ἀγαστή συνεργασία.

Στόν παρόντα ναό διακρίνεται μέ σαφήνεια ἡ ἁρμονική συμπόρευση μιᾶς νεωτέρας καλλιτεχνικῆς γενιᾶς μέ ἐκείνη τῶν παλαιοτέρων, οἱ ὁποῖοι προσπάθησαν νά διατηρήσουν τό ὀρθόδοξο ζωγραφικό ἦθος, ἰσορροπώντας τόν εἰκαστικό τους τρόπο μεταξύ τῆς ζωγραφικῆς παραδόσεως τῆς καθ' ἡμᾶς Ἀνατολῆς καί τῶν διαφόρων ζωγραφικῶν ρευμάτων κι ἐπιρροῶν.

Ἡ εἰκαστική συνύπαρξη δύο Ζακυνθίων ζωγράφων στόν ἴδιο ναό, ἐν πρώτοις, χαρακτηρίζεται ὡς τυχαῖο γεγονός, ὡστόσο ἡ κοινή καταγωγή τους ἀπό ἕναν τόπο μέ ἔντονη πολιτισμική κληρονομιά, σαφέστατα ἐπηρεασμένη ἀπό τήν γεωγραφική της θέση καί τήν ἱστορική της πορεία, θά σηματοδοτήσει μία συγκεκριμένη εἰκαστική ἀντίληψη μέ κοινές ρίζες καί βιώματα.

---

29. Εἶδος ἀντικολλητῆς ξυλείας. Σχετικά βλ. Ζ. Γεωργιάδου, *Δομικά καί διακοσμητικά ὑλικά*, Ἀθήνα 2005, 105 καί Γ. Παυλογεωργάτος, *Ξύλο*, Ἀθήνα 2012, 332-333.

30. Εἶδος κόλλας κατάλληλης γιά τό χρύσωμα. Σχετικά βλ. Β. Φραγκόπουλος, *Ἐρασιτέχνης ἁγιογράφος*, Ἀθήνα 2007, 41-42.

Ὁ Πάλμας, ὄντας γνώστης καί μελετητής τόσο τῆς κοσμικῆς, ὅσο καί τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς καί δυνάμενος ὁ ἴδιος, ὅπως ἄλλωστε καί ὁ Πελεκάσης, νά ζωγραφίζει εἴτε *α λα γκρέκα*, εἴτε *α λα ἰταλιάνα*[31], μία «ἀμφιδεξιότητα» τήν ὁποία διέθεταν πολύ Ἑπτανήσιοι ζωγράφοι, εἶχε τήν δυνατότητα εἴτε νά συμπορευθεῖ καί νά ταυτισθεῖ πλήρως μέ τό προϋπάρχον ζωγραφικό ὕφος τοῦ Πελεκάση, εἴτε νά ἀκολουθήσει τήν «ἐκφυλισμένη ναζαρηνή τέχνη»[32] τοῦ Μαυρικάκη, εἴτε νά ἀποστασιοποιηθεῖ ἀπό ὅλα, κι ἐκμεταλλευόμενος τήν εὐκαιρία, νά δημιουργήσει ἕνα ἔργο μέ περισσότερα προσωπικά στοιχεῖα ἐμπνεύσεως κι αἰσθητικῶν ἐπιλογῶν, φαινόμενο συχνά παρατηρούμενο στήν ἐποχή μας.

Τελικά ὁ Πάλμας θά θεωρήσει χρέος του τήν ἐπιλογή τῆς εἰκαστικῆς ἰσορροπίας καί τοῦ συγκερασμοῦ μεταξύ τοῦ προϋπάρχοντος ὕφους τοῦ Πελεκάση καί τῶν προσωπικῶν τεχνοτροπικῶν του ἐπιλογῶν, τολμώντας ὡστόσο τήν ρήξη μέ τά προϋπάρχοντα ἔργα τῆς «ναζαρηνῆς» τέχνης.

Σαφέστατα καί κατά δήλωση τοῦ ἰδίου τοῦ εἰκονογράφου, ἀκολουθήθηκε τό ζωγραφικό ὕφος τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, υἱοθετώντας ὅμως τήν τάση τῆς «διερμηνείας»[33] καί ὄχι τῆς δουλικῆς μιμήσεως κι ἀντιγραφῆς. Προσαρμόσθησαν δηλαδή στό ἔργο προσωπικές στυλιστικές προτιμήσεις, ὁδηγώντας σέ εἰκαστική δημιουργία καί ὄχι σέ καλλιτεχνική στασιμότητα.

Ἡ «οὐδετεροποίηση τοῦ προπλασμοῦ»[34], μέ τήν χρήση σκουροτέρων καστανῶν τόνων, εἶναι ἐμφανής στίς φορητές εἰκόνες, ἐνῶ στίς τοιχογραφίες ἐπιλέγονται ἀνοικτότεροι τόνοι, μέ τούς ὁποίους ἐπιτυγχάνεται ἁρμονικότερη καί ἠπιότερη χρωματική ἀνέλιξη, προσδίδοντας μαζί με τήν ὑπόλοιπη χρωματική παλέτα φωτεινότητα στίς παραστάσεις καί κατ' ἐπέκταση στόν χῶρο τοῦ ναοῦ.

Καταλήγοντας, συμπεραίνουμε ὅτι ὁ Ἱ. Ν. τῆς Ἁγίας Μαρκάλλας Βοτανικοῦ, ὁ ὁποῖος δύναται καί περαιτέρω νά μελετηθεῖ, περιλαμβάνει ἔργα ἀξίων νεοελλήνων ἐκκλησιαστικῶν ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι κατέθεσαν τό καλλιτεχνικό τους τάλαντο μέ δημιουργικότητα ἀλλά καί μέ σεβασμό στήν παράδοση τῆς Ἐκκλησίας.

---

31. Σχετικά βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ὀρθόδοξη Ἀνατολή καί Λατινική Δύση. Ἕνα καίριο πρόβλημα μέσ' ἀπό τήν ἐκκλησιαστική τέχνη τῆς Ἑπτανήσου», *Μελέτες*, 132 καί υπ. 16. Πρβλ. Ἀθ. Παλιούρας, «Τά Ἑπτάνησα καλλιτεχνική γέφυρα μεταξύ Κρήτης καί Βενετίας», *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Ἰωάννινα 2000, 197, ὅπου γίνεται ἀναφορά περί *manieragreca* καί *manieraitaliana* .

32. Ρηγόπουλος κ.ἄ. *Πελεκάσης*, 81.

33. Ἰ. Ἀλεξανδρή, «Τό ταξίδι στό Ἅγιο Ὄρος: Ἡ ἀνακάλυψη τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Ἡ παραγωγή ἀντιγράφων», *Τό Βυζάντιο καί ἡ νεώτερη τέχνη: Ἡ πρόσληψη τῆς βυζαντινής τέχνης στήν ἑλληνική ζωγραφική τοῦ α μισοῦ τοῦ 20ου αἰῶνα: Κατάλογος ἔκθεσης, Φθινόπωρο 2009-Ἄνοιξη 2010*, Ἀθήνα 2009, 24.

34. Γ. Κόρδης, *Ἡ χρωματική δομή στίς μορφές τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητός*, Ἀθήνα 1998, 24-32.



Εἰκ. 1. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Ἐξωτερική ὄψη.
Πηγή: Ἀρχεῖο http://iaath.gr/content/ag-markella-votanikoy



Εἰκ. 2. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Κτητορική ἐπιγραφή.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη, (φωτ. Σεπτέμβριος 2017).



Εἰκ. 3. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Ἐπιγραφή ἐπί τῆς Πλατυτέρας.
Πηγή: Ν. Μαρκοζάνη, (φωτ. Σεπτέμβριος 2017).



Εἰκ. 4. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Ἡ Πλατυτέρα.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη, (φωτ. Σεπτέμβριος 2017).



Εἰκ. 5. Διονύσιος Πάλμας.
Πηγή: http://www.nyxthimeron.com/2011/09/blog-post_10.html



Εἰκ. 6. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Ἡμικυλινδρικός θόλος κεντρικοῦ κλίτους.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη, (φωτ. Σεπτέμβριος 2017).



Εἰκ. 7. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Παραστάσεις τῆς Μεταμορφώσεως καί τῆς Ἀναλήψεως.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη, (φωτ. Σεπτέμβριος 2017).



Εἰκ. 8. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Ἐνδεικτικά, στηθάρια Προφητῶν. *Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη, (φωτ. Σεπτέμβριος 2017).*



Εἰκ. 9. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Ἐνδεικτά, στηθάρια ἐπί τῶν θόλων τῶν πλευρικῶν κλητῶν. *Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη, (φωτ. Σεπτέμβριος 2017).*



Εἰκ. 10. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Διάφορα διακοσμητικά θέματα.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη, (φωτ. Σεπτέμβριος 2017).



Εἰκ. 11. Βοτανικός. Ἁγία Μαρκέλλα. Εἰκονογράφηση τέμπλου.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη, (φωτ. Σεπτέμβριος 2017).



Εἰκ. 12. Βοτανικός.
Ἁγία Μαρκέλλα.
Τεχνοτροπία φορητῶν τ
ῶν εἰκόνων τοῦ ναοῦ.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη,
(φωτ. Σεπτέμβριος 2017).

Νικόλαος Μ. Μπονόβας

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΤΩΝΙΟΥ, ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΚΑΙ ΙΩΑΣΑΦ (1872), ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΙΩΑΣΑΦ ΚΑΙ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΟΙΚΟΥ ΤΩΝ ΙΩΑΣΑΦΑΙΩΝ ΑΘΩ

Μεταξύ των φορητών έργων των ιδιωτικών συλλογών της Θεσσαλονίκης, εντοπίσαμε την εικόνα των αγίων Αντωνίου, Αθανασίου και Ιωάσαφ (Εικ. 1) στην κατοχή του κ. Ιωάννη Λέτση[1]. Ο φορέας του έργου είναι ενιαίο σανίδι (ύψ. 68 εκ., πλ. 47 εκ., πάχ. 3,8 εκ.) από κυπαρίσι[2], με πρόσθετο ξυλόγλυπτο πλαίσιο. Στο κάτω μέρος της εικόνας, αριστερά από τις εικονιζόμενες μορφές, καταστρώνεται η μικρογράμματη επιγραφή: «Διὰ χειρὸς Ἰωάσαφ καὶ Ἰωάννου τῶν μοναχῶν. ἐν ἁγίῳ ὄρει ἄθῳ. 1872» (Εικ. 2). Από αυτή προκύπτει ότι το έργο προσγράφεται με ασφάλεια στην παραγωγή δύο ταυτόσημων ζωγράφων-μοναχών στον Άθω. Πρώτος αναφέρεται ο Ιωάσαφ (1832-1880) (Εικ. 4), ιδρυτής του ομώνυμου καλλιτεχνικού εργαστηρίου των Ιωασαφαίων ζωγράφων (Εικ. 3), και δεύτερος ο μικρότερος κατά σάρκα αδελφός του Ιωάννης (1842-1926†)[3]. Η αναγραφή του έτους 1872 φανερώνει, επίσης, ότι η εικόνα φιλοτεχνήθηκε κατά την παραμονή των ζωγράφων στην Καλύβα του Ευαγγελισμού στη Σκήτη Αγίας Άννης. Η απόδοση της εικόνας με τον όσιο Ιωάσαφ στον ομώνυμο ζωγράφο ενισχύεται από το κοινό τους όνομα και την ευλάβεια του δευτέρου. Περαιτέρω ένδειξη της διάδοσης της τιμής του τιμώμενου αγίου στον Άθω αποτελούν τεμάχια λειψάνων του, αποθησαυρισμένα στις μονές Ζωγράφου και Σταυρονικήτα του Άθω[4].

---

1. Τον ευχαριστώ θερμά για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης της εν λόγω εικόνας.

2. Σώζονται στοιχεία προμήθειας ξυλείας φορητών εικόνων από τους ζωγράφους μας. Ενδεικτικά, βλ. καταχώρηση: «130 [γρόσια] εἰς τούς Ἰωασαφαίους διά 10 σανίδια Καρυδένια». Αρχείο Μονής Παντοκράτορος, *Κώδικας Ληψοδοσίας αρ. 82, 1859-1876*, 65.

3. Παύλου μοναχοῦ Λαυριώτου, «Ἱστορία τῆς Ἀδελφότητος Ἰωασαφαίων τοῦ Ἁγίου Ὄρους», *ΕΦΗΜΕΡΙΟΣ* 44 τχ. 13 (1995)-45 τχ. 1 (1996), 36 (στο εξής: Παύλος μοναχός Λαυριώτης, «Ἱστορία Ἀδελφότητος Ἰωασαφαίων Ἁγίου Ὄρους»). Ἱερομόναχος Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, *Ἀσκητικὲς μορφὲς καὶ διηγήσεις ἀπὸ τὸν Ἄθω*, Ἅγιον Ὄρος [2]2000, 151 (στο εξής: Ιερομόναχος Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, *Ἀσκητικὲς μορφὲς καὶ διηγήσεις ἀπὸ τὸν Ἄθω*)

4. Γ. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*. Πρόλογος Δ. Παπαχρυσάνθου. Εὑρετήριο Ἰ. Ταβλάκης,

Ο ζωγράφος Ιωάσαφ (Εικ.4), η συνοδεία του και η καλλιτεχνική τους πορεία προβάλλονται μέσα από τις μελέτες λογίων αγιορειτών πατέρων, αρχικά του ιερομόναχου Γεράσιμου Σμυρνάκη[5], μεταγενέστερα του μοναχού Παύλου Λαυριώτου[6], του ιερομόναχου Μάξιμου[7] και του μοναχού Πατάπιου[8] από τα Καυσοκαλύβια. Τους ζωγράφους Ιωασαφαίους απαθανάτησαν στη διάρκεια οδοιπορικών τους διακεκριμένοι φωτογράφοι από την Αθήνα. Αρχικά το 1935, ο Άγγελος Σεραϊδάρης φωτογράφησε τον μοναχό Ιγνάτιο και τον ιεροδιάκονο Ιωάσαφ στις Καρυές, πρωτεύουσα της Αθωνικής Πολιτείας [9], και ο Σπύρος Μελετζής, μετά την άφιξή του στις 27 Σεπτεμβρίου 1950, φωτογράφησε τους Ιωασαφαίους με επικεφαλής τον ιερομόναχο Βασίλειο[10], καθώς επίσης τους Ιωασαφαίους στα Καυσοκαλύβια[11].

Η ανάγκη της καταγραφής και της παρουσίασης στο επιστημονικό και στο ευρύτερο κοινό του πλούσιου υλικού που αφορά τη συνοδεία των ζωγράφων Ιωασαφαίων, η οποία αποτέλεσε φαινόμενο μοναδικό στο είδος της, με δεδομένα το καλλιτεχνικό της περιβάλλον, τη μακρά από χρονική άποψη δράση, την τερά-

---

Ἀθῆναι 1903 (ανατύπωση Πανσέληνος, Καρυές Αγίου Όρους 1988), 552, 617 αντίστοιχα (στο εξής: Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*).

5. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 305, 368, 401.

6. Παύλος μοναχός Λαυριώτης, «Ἱστορία Ἀδελφότητος Ἰωασαφαίων Ἁγίου Ὄρους», 5-46.

7. Ιερομόναχος Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, *Ἀσκητικὲς μορφὲς καὶ διηγήσεις ἀπὸ τὸν Ἄθω*, 146-161.

8. Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης, «Ὁ ἁγιογραφικός οἶκος τῶν Ἰωασαφαίων στή σκήτη Καυσοκαλυβίων (ἵδρυση 1858): εἰκονογραφικά πρότυπα, ἀπήχηση, ἐπιδράσεις», στο: *Ζ′ Επιστημονικό Συνέδριο Το Άγιον Όρος στα χρόνια της Απελευθέρωσης, Στρογγυλές Τράπεζες Ναζαρηνή ζωγραφική, Φόρος τιμής στον Gabriel Millet (Θεσσαλονίκη 23-25 Νοεμβρίου 2012, Αγιορειτική Εστία)*, Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 2013, 491-519 (στο εξής: Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης, «Ὁ ἁγιογραφικός οἶκος τῶν Ἰωασαφαίων στή σκήτη Καυσοκαλυβίων»). Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἡ Ἱερά Καλύβη Ἁγίου Γεωργίου Ἰωασαφαίων στά Καυσοκαλύβια τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Ἅγιον Ὄρος 2010 (στο εξής: Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἡ Ἱερά Καλύβη Ἁγίου Γεωργίου Ἰωασαφαίων στά Καυσοκαλύβια*).

9. *Ἄγγ. Σεραϊδάρης. Φωτογραφικό ὁδοιπορικό στό Ἅγιον Ὄρος*, ἐπιμ. Χρ. Καπιολδάκη-Σωτηροπούλου, Ἁγιορειτική Φωτοθήκη, Μουσεῖο Μπενάκη-Φωτογραφικό Ἀρχεῖο, Ἅγιον Ὄρος 1995, 12-13, 36-37, φωτ. 5-6. C. Antoniadis, *Portraits. From the Collection of the Mount Athos Photographic Archive, Helsinki City Art Museum. Athos Monastic Life on the Holy Mountain* (18th Augoust 2006-21st January 2007, ed. Chr. Kapioldasi-Sotiropoulou), Mount Athos 2006, εικ. σ. 19. C. Antoniadis, «Portraits of monks in the Mount Athos Photographic Archives», στο: *Athos. Monastic Life on The Holy Mountain (Helsinki City Art Museum, Art Museum Tennis Palace, 18th August 2006-21st January 2007*), Helsinki-Finland ^{2}2007, 142-143.

10. Σπ. Μελετζῆς, *Φωτογραφικό ὁδοιπορικό στό Ἅγιον Ὄρος*, (ed. Χρ. Καπιολδάκη-Σωτηροπούλου), Ἀθήνα 1996, 13, 46-49, εικ. 16-18 (στο εξής: Μελετζής, *Φωτογραφικό ὁδοιπορικό στό Ἅγιον Ὄρος*).

11. Μελετζής, *Φωτογραφικό ὁδοιπορικό στό Ἅγιον Ὄρος*, 86-90, εικ. 45-49.

στια παραγωγή φορητών εικόνων και την ευρεία αποδοχή τους[12], είναι οι λόγοι που οδήγησαν στην καταγραφή και στην αποτίμηση δεδομένων και σπάνιων πληροφοριών από την πλούσια θεματολογία της συνοδείας.

Ιδρυτής του αγιογραφικού οίκου των Ιωασαφαίων ήταν ο ζωγράφος Ιωάσαφ (12 Δεκεμβρίου 1832-13 Οκτωβρίου 1880) (Εικ. 4), ο οποίος γεννήθηκε στο Ανδρονίκιο της Καισάρειας της Καππαδοκίας, ονομαζόταν κατά κόσμον Ιορδάνης Ελεμίνογλου και οι γονείς του ήταν ο Αθανάσιος και η Δέσποινα. Ο Ιωάσαφ αρχικά εργάσθηκε ως υποδηματοποιός στη Σμύρνη και το 1848 έφθασε στη Μονή Αγίου Παντελεήμονος (Ρώσικο) Άθω, όπου κοινοβίασε (1848-49). Ο Ιωάσαφ εκάρη μοναχός το 1854, στην Καλύβη του Αγίου Νικολάου της Σκήτης Τιμίου Προδρόμου Μονής Ιβήρων, όπου παρέμεινε πέντε έτη. Κατόπιν, εισήλθε στη συνοδεία του γέροντα Χατζηγεώργη στην Κερασιά, έγινε μεγαλόσχημος μοναχός και το 1858 εφησύχασε στην Καλύβη του Αγίου Νικολάου της Σκήτης Αγίου Παντελεήμονος Μονής Κουτλουμουσίου. Στην καλύβη αυτή προσδιορίζεται η αφετηρία της αυτόνομης καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Ιωάσαφ, με τη διαμόρφωση του αρχικού πυρήνα του ομώνυμου αγιογραφικού οίκου των Ιωασαφαίων (1858-1917). Στη συνέχεια, το 1858, ο Ιωάσαφ εγκαταστάθηκε στην Καλύβα του Ευαγγελισμού της Σκήτης Αγίας Άννης, με υποτακτικούς τους Αντώνιο από τις Μηλιές Πηλίου (1836-2 Αυγούστου 1887†), Χρυσόστομο από τον Πολύγυρο (1832-1897†), Γεώργιο (1882-1897†), Ιωάννη (αδερφό του Ιωάσαφ), Ευθύμιο τον Χίο (1882-1919†), Ακάκιο, Κωνσταντίνο, Αρτέμιο, Θεοδόσιο, Στέφανο και Μιχαήλ, οι οποίοι διαμόρφωσαν το ύφος της ζωγραφικής τεχνοτροπίας του καλλιτεχνικού οίκου τους και απεικονίστηκαν σε ομαδικό πορτραίτο (Εικ. 3). Μετά την εκδημία (13 Οκτωβρίου 1880) του γενάρχη του οίκου Ιωάσαφ, η συνοδεία μετακινήθηκε αρχικά στο Κελλί των Εισοδίων της Θεοτόκου στην Κερασιά και στις αρχές του έτους 1882 εγκαταστάθηκε στην Καλύβα της Αναλήψεως Σκήτης Αγίας Άννας, για να καταλήξει στο κελί της Αναλήψεως σκήτης Καυσοκαλυβίων. Στην ίδια θέση ανεγέρθηκε από τους Ιωασαφαίους το κελί του Αγίου Γεωργίου, η κατασκευή του οποίου κόστισε 2.000 οθωμανικές λίρες και ολοκληρώθηκε στις 27 Αυγούστου 1887[13].

12. Παύλος μοναχός Λαυριώτης, «Ἱστορία Ἀδελφότητος Ἰωασαφαίων Ἁγίου Ὄρους», 31-32. Ἰ. Χ. Χατζηιωάννου, *Πανελλήνιον Λεύκωμα Ἐθνικῆς Ἑκατονταετηρίδος 1821-1921, Ἡ Χρυσὴ βίβλος τοῦ Ἑλληνισμοῦ*, τόμος Δ', *Καλαὶ Τέχναι*, Νέα Ἑλληνικὴ Ἠώς, ἐν Ἀθήναις, 1927, 161-163, 167-168, 182-183 (στο εξής: Χατζηιωάννου, *Πανελλήνιον Λεύκωμα Ἐθνικῆς Ἑκατονταετηρίδος 1821-1921*).

13. Μ. Ἰ. Γεδεών, *Ὁ Ἄθως*, Ἀθήνα (ανατύπωση Ερμής) ^{2}1990, 329. Κοσμᾶς Βλάχος διάκονος ἁγιορείτης, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθω καὶ αἱ ἐν αὐτῇ μοναὶ καὶ οἱ μοναχοὶ πάλαι τε καὶ νῦν*, ἐν Βόλῳ 1903 (ανατύπωση *Αγιορειτική Εστία/Αθωνικά Ανάλεκτα* 2, Θεσσαλονίκη 2005), 179. Ἀλ. Μωραϊτίδης, *Μὲ τοῦ βορηᾶ τὰ κύματα. Ταξείδια-περιγραφαὶ-ἐντυπώσεις, Μετὰ πολλῶν εἰκόνων*, Ἐκδόσεις Ἰ. Ν. Σιδέρης, ἐν Ἀθῆναι 1927, 60-62. Μοναχός

Σταδιακά, μοναχοί εισήλθαν στη συνοδεία, με αποτέλεσμα την αύξηση των μελών της και τον διαχρονικό υπολογισμό τους, κατ' εκτίμηση, συνολικά σε τριάντα έξι (36)[14] και σαράντα έναν (41) μαθητευόμενους, σύμφωνα με καταγραφή σε χειρόγραφο της συνοδείας[15] και προεγγραφές καταλόγων συνδρομητών βιβλίων (1862-1910)[16].

Εικόνες των Ιωασαφαίων εντοπίζονται στη Θεσσαλονίκη, όπως του Χριστού Παντοκράτορα (1901) στην Αγία Παρασκευή Ξηροκρήνης[17], καθώς επίσης του Χριστού Παντοκράτορα, της Παναγίας Οδηγήτριας, του Τιμίου Προδρόμου (1916) στον Άγιο Δημήτριο[18] και του αγίου Μιχαήλ του Μαυρουδή (1899) στο

Παῦλος Λαυριώτης, «Γέρων Ἰωάσαφ ὁ Καππαδόκης (Β')», *Πρωτάτο* 37 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1992), 143-151· *Πρωτάτο* 38 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1992), 180-190. Παύλος μοναχός Λαυριώτης, «Ἱστορία Ἀδελφότητος Ἰωασαφαίων Ἁγίου Ὄρους». Ἱερομόναχος Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, *Ἱερά Σκήτη Ἁγίας Τριάδος Καυσοκαλυβίων. Εἰκονογραφημένος Ὁδηγός. Προσκυνητάριο*, Ἅγιον Ὄρος 1995, 37, 74. Ιερομόναχος Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, *Ἀσκητικὲς μορφὲς καὶ διηγήσεις ἀπὸ τὸν Ἄθω*, 146-151. Γ. Ν. Πετνζίκης, *Άγιον Όρος*, τ. 2, Explorer, Αθήνα 2003, 167. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Η Ιερά Καλύβη Αγίου Γεωργίου Ιωασαφαίων στα Καυσοακαλύβια*, 3, 5-8. *Εικόνες Μοναχικές, Η Φωτογραφία στο Άγιον Όρος 1850-1940 (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 8 Δεκεμβρίου 1996-7 Ιανουαρίου 1997,* (Κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1996, 2, 49, αρ. 6, 33-34 (στο εξής: Εικόνες Μοναχικές, Η Φωτογραφία στο Άγιον Όρος 1850-1940).

14. Ν. Μ. Μπονόβας, «Ιωασαφαίοι ζωγράφοι. Εικόνες του 1914 στο ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης», στο: Ζ' Επιστημονικό Συνέδριο *Το Άγιον Όρος στα χρόνια της Απελευθέρωσης, Στρογγυλές Τράπεζες Ναζαρηνή ζωγραφική, Φόρος τιμής στον Gabriel Millet (Θεσσαλονίκη 23-25 Νοεμβρίου 2012, Αγιορειτική Εστία). Πρακτικά,* Θεσσαλονίκη 2013, 256, 258 (στο εξής: Μπονόβας, Ιωασαφαίοι ζωγράφοι. Εικόνες του 1914 στο ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης).

15. Κώδ. Καλύβης Ἰωασαφαίων 86. Βλ. Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης, Ο αγιογραφικός οίκος των Ιωασαφαίων στη σκήτη Καυσοκαλυβίων, 504-506. Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, *Ἀσκητικὲς μορφὲς καὶ διηγήσεις ἀπὸ τὸν Ἄθω*, 151. Ο μοναχός Σεραφείμ μαθήτευσε στους Ιωασαφαίους (1915-20) και ίδρυσε τον αγιογραφικό οίκο των Βολιωτών στη σκήτη Αγίας Άννης. Σ. Παντζαρίδης, «Η Ναζαρηνή ζωγραφική στο Άγιο Όρος (1859-1963)», στο: *Β' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (Αμφιθέατρο Βυζαντινού & Χριστιανικού Μουσείου, 26 και 27 Νοεμβρίου 2010), Πρακτικά, Αθήνα 2012, 398 (στο εξής: Παντζαρίδης, «Η Ναζαρηνή ζωγραφική στο Άγιο Όρος (1859-1963)»).

16. Φ. Ἠλιοῦ, «Ἁγιογράφοι, ζωγράφοι, χαράκτες καὶ σταμπαδόροι, Ἡ μαρτυρία τῶν χαρακτικῶν», *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά* (ed. Ἀ. Τούρτα, Μουσεῖο Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ, 10 Νοεμβρίου 1995), Πρακτικά Θεσσαλονίκη 1999, 52-53.

17. Μπονόβας, Ιωασαφαίοι ζωγράφοι. Εικόνες του 1914 στο ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, 256. Ν. Μ. Μπονόβας, «Η αγιορείτικη ζωγραφική στις απαρχές του 20ού αιώνα», στο: *Το Άγιον Όρος στα χρόνια της Απελευθέρωσης, Αφιέρωμα στην εκατονταετηρίδα της Απελευθέρωσης (2/15 Νοεμβρίου 1912)*, Θεσσαλονίκη 2012, 291 (στο εξής: Μπονόβας, Η αγιορείτικη ζωγραφική στις απαρχές του 20ού αιώνα).

18. Μπονόβας, Ιωασαφαίοι ζωγράφοι. Εικόνες του 1914 στο ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, 249-257, 259-260.

Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης[19]. Τα έργα των ζωγράφων Ιωασαφαίων είναι αναρίθμητα και παρουσιάζουν διεθνή διασπορά: Ρωσία (Μόσχα, Πετρούπολη, Οδησσό, Κίεβο), Ευρώπη (Σερβία, Ρουμανία, Γερμανία), Νέα Υόρκη και Αμερική, Αίγυπτο, Αυστραλία. Ενδεικτικά, αναφέρεται η διαχρονική καταχώρηση εικόνων στον υπ. αριθ. 86 κώδικα της Καλύβης των Ιωασαφαίων, οι οποίες συμποσούνται σε 8.434[20].

Αναφορές στη συνοδεία απαντούν σε κείμενα επισκεπτών, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν ο Οικουμενικός Πατριάρχης Ιωακείμ Γ′, ο επονομαζόμενος Μεγαλοπρεπής (1878-1884, 1901-1912), ο Άγγελος Σικελιανός, ο Νίκος Καζαντζάκης (1914)[21], ο Φώτης Κόντογλου (1923), ο μητροπολίτης Κορυτσάς Ευλόγιος Κουρίλας (1937-1939), ο συγγραφέας Αλέξανδρος Μωραϊτίδης (1850-1929), ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), ο συγγραφέας Γ. Παρασκευόπουλος[22]. Φωτογραφικό υλικό της συνοδείας κατέλιπε ο ζωγράφος-φωτογράφος ιερομόναχος Ιωάσαφ (Κορυτσά, 1870-Άθως Μαΐου 1938) της συνοδείας των Ιωασαφαίων[23]. Ο θρύλος των Ιωασαφαίων διαδόθηκε ευρέως, αποσπώντας τον έπαινο του Οικουμενικού Πατριάρχη Ιωακείμ Γ′, ο οποίος συχνά επισκέπτονταν τους ζωγράφους στα Καυσοκαλύβια. Οι Ιωασαφαίοι εφήρμοσαν καινοτόμες μεθόδους στις αρχές του 20ού αιώνα, διαθέτοντας πρωτοποριακό τεχνολογικό εξοπλισμό, όπως παντογράφο και αρθρωτό ανθρώπινο ομοίωμα (modelino) σε φυσικό μέγεθος, για την παραγωγή πολλαπλών ομόθεμων φορητών εικόνων[24], ενώ επιδόθηκαν και στην τέχνη της φωτογραφίας αποτυπώνοντας καθημερινές στιγμές από τη λειτουργία του εργαστηρίου τους. Η τέχνη και η φήμη των ζωγράφων οδήγησαν τον σουλτάνο Αβδούλ Χαμίτ να τους τιμήσει με το Χρυσό Μετάλλιο Ωραίων Τεχνών το 1900 και αργότερα με το παράσημο Μετζητιέ Γ′ Τάξεως[25].

---

19. *Δώρα φέροντες: Ημερολόγιο 2012, Δωρεές και δωρητές στις συλλογές του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού,* (ed. Η. Κατσαρίδου), Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Σωματείο Φίλων Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2011, 44.

20. Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης, Ὁ ἁγιογραφικός οἶκος τῶν Ἰωασαφαίων στή σκήτη Καυσοκαλυβίων, 500.

21. Εγκαταβίωναν «δέκα καλόγεροι ζωγράφοι», μεταξύ των οποίων οι Αρσένιος και Αββακούμ, «Ν/βρης-Δ/βρης 1914». Ημερολόγιο Ν. Καζαντζάκη. Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, *Ἀσκητικὲς μορφὲς καὶ διηγήσεις ἀπὸ τὸν Ἄθω,* 328-333, 370, σημ. 50.

22. Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, *Ἀσκητικὲς μορφὲς καὶ διηγήσεις ἀπὸ τὸν Ἄθω,* 291-308.

23. Ε. Α. Χεκίμογλου, «Μία συνοπτική αναδρομική παρουσίαση του αγιορειτικού φωτογραφικού πλούτου», στο: *Αγιορειτική Φωτογραφία 5, Το Αγιορειτικό Φωτογραφικό Φαινόμενο, Μια αναδρομική παρουσίαση,* Δήμος Θεσσαλονίκης, Αγιορειτική Φωτοθήκη, Θεσσαλονίκη 1998, εικ. σ. 19, 62, 69-70, 76, 84. Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, *Ἀσκητικὲς μορφὲς καὶ διηγήσεις ἀπὸ τὸν Ἄθω,* 159-161.

24. Πληροφορίες ιερομονάχου *Μάξιμου Καυσοκαλυβίτη.*

25. Χατζηιωάννου, *Πανελλήνιον Λεύκωμα Ἐθνικῆς Ἑκατονταετηρίδος 1821-1921,* 161-

Το 1924, τρία μέλη της συνοδείας των Ιωασαφαίων, οι μοναχοί Ιγνάτιος, Βασίλειος και Αθανάσιος, ίδρυσαν νέο αγιογραφικό οίκο με έδρα το κελί της Υπαπαντής στις Καρυές. Μαθητές τους ήταν οι μοναχοί Αγαθάγγελος και Ιωάσαφ. Το εργαστήριο, τους ζωγράφους και την εργασία τους κατέγραψαν επισκέπτες, όπως ο Οθωμανός φωτογράφος Ali Sami bey (μεταξύ των ετών 1925-28)[26], ο Άγγελος Σεραϊδάρης και ο Σπύρος Μελετζής, οι οποίοι κατέλιπαν σχετικές αναφορές και φωτογραφίες φορητών εικόνων. Τα έργα της συνοδείας υπολογίζονται σε χιλιάδες[27] και ορισμένα απέσπασαν θετικές κριτικές σε καλλιτεχνική έκθεση το 1925, στη Θεσσαλονίκη[28]. Χαρακτηριστική ένδειξη του όγκου παραγωγής τους αποτελεί η επιγραφή της εικόνας του αγίου Κοσμά του Αιτωλού, η οποία βρίσκεται στην Αχειροποίητο Θεσσαλονίκης: «|[1]Ἔργον Ἀδελφῶν Ἰωασαφαίων. |[2]ἅγιον ὄρος Καρυαὶ. 1959. ἀρθ. 8935»[29].

Μετά την παρεκβολή για την ιστορία της συνοδείας των Ιωασαφαίων, επανερχόμαστε στην εικόνα των αγίων Αντωνίου, Αθανασίου Αλεξανδρείας, Ιωάσαφ στο έδαφος και της Στέψης της Παναγίας με την Αγία Τριάδα στον ουρανό. Αριστερά, στέκει ο άγιος Αντώνιος ως μοναχός με ανάλαβο και ενδυμασία μεγαλόσχημου μοναχού, «γέρων, κοντοδιχαλογένης, ἔχων γυμνόν ὀλίγον τὸν πώγωνα καὶ φορῶν σκέπασμα», δεόμενος με το αριστερό χέρι στο στήθος, φέροντας με το δεξί χέρι ειλητάριο: «| μὴ ἀπατᾶσε | μοναχέ, χορ | τασία κοιλί- | ας· ὑποταγὴ | μετ᾽ ἐγκρα- | τείας ὑπο- | τάσσει τοὺς | δαίμονας»[30]. Στο μέσο αποδίδεται ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας «γέρων, πλατυγένης»[31], με λειτουργική ενδυμασία, ευλογώντας με το δεξί χέρι και φέροντας κλειστό Ευαγγέλιο στο

163, 167-168, 182-183. Κ. Δ. Καλοκύρης, *Ἄθως. Θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης. Ἐπὶ τῇ χιλιετηρίδι (963-1963),* Ἐκδόσεις Ἀστὴρ, Ἀθῆναι 1963, 253. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940,* διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1984, 28-29. M. Enev, *Mount Athos. Zograph Monastery*, Kibela Publishers Sofia, Sofia 1994, 120.

26. Ε. Α. Χεκίμογλου, Ε. Χ. Ρούπα, *Θεσσαλονικείς φωτογράφοι του Αγίου Όρους, Ο φιλέλληνας Οθωμανός Ali Sami (Αγιορειτική Φωτοθήκη, Πολιτιστικό Κέντρο Βορ. Ελλάδος της Εθνικής Τράπεζας, 26 Σεπτεμβρίου 1996-30 Νοεμβρίου 1996),* κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1996, 21. Π. Θεοχαρίδη, «Μονές και Σκήτες του Αγίου Όρους, Φωτογραφική καταγραφή του 1870», στο: *Αγιορειτική Φωτογραφία* 4, Θεσσαλονίκη 1996, 19.

27. Παντζαρίδης, Η Ναζαρηνή ζωγραφική στο Άγιο Όρος (1859-1963), 400. *Εικόνες Μοναχικές, Η Φωτογραφία στο Άγιον Όρος 1850-1940,* ό.π., 49, αρ. 2.

28. Χατζηιωάννου, *Πανελλήνιον Λεύκωμα Ἐθνικῆς Ἑκατονταετηρίδος 1821-1921,* 163.

29. Μπονόβας, Η αγιορείτικη ζωγραφική στις απαρχές του 20ού αιώνα, 287.

30. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαι αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί, ἐκδιδόμενη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρώτον πλήρης κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον,* ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετρουπόλει 1909, σ. 116, 162, 223, 273, 292 (στο εξής: Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*).

31. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, σ. 154, 267, 291.

αριστερό, και δεξιά ο άγιος Ιωάσαφ, μπροστά από τον οποίο αποδίδεται στέμμα στο έδαφος.

Τεκμήρια της εικονογραφικής παράδοσης της παράστασης του αγίου Ιωάσαφ στην Αθωνική πολιτεία αποτελούν ζωγραφικές απεικονίσεις του. Πλουσιώτατη από ζωγραφική άποψη σειρά παραστάσεων (Εικ. 5) κοσμεί ένα από τα πλέον αξιόλογα εικονογραφημένα χειρόγραφα βυζαντινών χρόνων, το οποίο είναι αποθησαυρισμένο στη Μονή Ιβήρων. Πρόκειται για τον περγαμηνό κώδικα αρ. 463 (τέλη 12ου-αρχές 13ου αιώνα), ο οποίος αποτελείται από 135 φύλλα (23x17 εκ.) και επιγράφεται: «Ἱστορία ψυχοφελής ἐκ τῆς ἐνδοτέρας τῶν Αἰθιόπων χώρας τῶν Ἰνδῶν λεγομένης πρὸς τὴν ἁγίαν πόλιν μετενεχθεῖσα διὰ Ἰωάννου μοναχοῦ ἀνδρὸς τιμίου καὶ ἐναρέτου μονῆς τοῦ ἁγίου Σάββα, διηγουμένη τὸν βίον τῶν ὁσίων πατέρων ἡμῶν Βαρλαὰμ καὶ Ἰωάσαφ». Ο κώδικας κοσμείται με ολοσέλιδη παράσταση του αγίου Ιωάννου του Δαμασκηνού στην αρχή του κειμένου και εβδομήντα εννέα παραστάσεις ως ταινιωτά επίτιτλα πριν από τα χωρία, τα οποία εικονογραφούν. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τρεις μικρογραφίες: 1. Την Άφιξη του οσίου Βαρλαάμ και η Συνάντηση με τον πρίγκιπα Ιωάσαφ στο ανάκτορο (φ. 19β), 2. Την Κατήχηση του Ιωάσαφ από τον Βαρλαάμ (φ. 59α), 3. Την Συνάντηση των Βαρλαάμ και Ιωάσαφ, ο οποίος αποδίδεται πλέον ως ασκητής, στην έρημο (φ. 128β)[32]. Αξιοσημείωτη είναι η απόδοση της μορφής του οσίου Ιωάσαφ με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ως νέου και αγένειου στις δύο πρώτες μικρογραφίες, όπως στη φορητή εικόνα μας, και με γενειάδα ασκητή στην τρίτη μικρογραφία, του δε Βαρλαάμ ως γέροντα.

Οι μικρογραφημένες μορφές των αγίων Βαρλαάμ και Ιωάσαφ, όπως γίνονται γνωστές από τον εικονογραφικό κύκλο του ομώνυμου μυθιστορήματος, παρουσιάζουν φυσιογνωμικές αναλογίες ως προς τους προσωπογραφικούς τύπους, με τις μορφές των αγίων που αποδίδονται ολόσωμες και ισοστάσιες μαζί με εκείνες άλλων οσίων και ασκητών, σε παράταξη σε τοιχογραφίες (τέλη 13ου αι.) και κοσμούν το βορειοδυτικό χώρο του ναού του Πρωτάτου στις Καρυές[33].

---

32. Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Σειρὰ Α΄, Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα, παραστάσεις-ἐπίτιτλα-ἀρχικὰ γράμματα, Τόμος Β΄, Μ. Ἰβήρων, Μ. Ἁγίου Παντελεήμονος, Μ. Ἐσφιγμένου, Μ. Χιλανδαρίου,* ὑπὸ Στυλ. Μ. Πελεκανίδου, Παναγ. Κ. Χρήστου, Χρυσ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σωτ. Ν. Καδᾶ, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν Α.Ε., Ἀθῆναι 1975, 65, 71, 88, 307-308, εικ. 67, 84, 125 (στο εξής: *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Σειρὰ Α΄, Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα).*

33. Η μορφή του Ιωάσαφ βρίσκεται στο δυτικό τμήμα του βόρειου τοίχου. Βλ. *Ιερός Ναός Πρωτάτου 2007-2008, Παθολογία των τοιχογραφιών, Ι, σχέδια, αποτυπώσεις,* (ed. Ι. Ε. Ταβλάκης), Ιερά Κοινότης Αγίου Όρους Άθω, Υπουργείο Πολιτισμού, Πολύγυρος 2008, αρ. 303. Ν. Τουτός, Γ, Φουστέρης, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος-17ος αιώνας,* Ακαδημία Αθηνών, Αθήναι 2010, 52, σχ. 1.1.5 και 56, αρ. 367 (στο εξής: Τουτός, Φουστέρης, *Ευρετήριον μνημειακής ζωγραφικής Αγίου Όρους).* Παραπλεύρως αποδίδεται ο όσιος Βαρλαάμ. *Ιερός Ναός Πρωτάτου 2007-2008,* ό.π., αρ. 302.

Ο πρίγκιπας της Ινδίας Ιωάσαφ αποδίδεται νέος, αγένειος, «φορῶν κορώνα»[34] και βασιλική μαργαριτοκόσμητη ενδυμασία, προβάλλοντας τις παλάμες ανοιχτές, σε δέηση στο στήθος (Εικ. 6).

Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται η μορφή του οσίου Ιωάσαφ μεταγενέστερα, τον 16ο αιώνα, σε μια σειρά εντοίχιων διακοσμητικών συνόλων στο Άγιον Όρος και σε διάφορους τόπους, τα οποία εγγράφονται στη λεγόμενη Κρητική ζωγραφική παράδοση: Τράπεζα Μονής Μεγίστης Λαύρας (1535)[35], Παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου Μονής Αγίου Παύλου (1552-55)[36], καθολικά Μονών Μεγάλου Μετεώρου (1552)[37], Αγίου Βησσαρίωνα ή Δούσικου (1557)[38], Φιλανθρωπηνών (1560)[39], Βαρλαάμ (1566)[40].

Οι πλησιόχωρες απεικονίσεις, πολύ δε περισσότερο ο συνδυασμός των μορφών των δύο αγίων Βαρλαάμ και Ιωάσαφ ως ενιαίο ζωγραφικό θέμα, αποτελούν θέματα σπάνια στη ζωγραφική βυζαντινών και μεταβυζαντινών χρόνων. Αντίστοιχο παράδειγμα με ενιαία σύνθεση των μορφών των δύο αγίων αποτελεί η αρ. 178 φορητή εικόνα (23,4x18,6X3,2 εκ.), από το 19ο αιώνα, στη συλλογή της μονής Ξενοφώντος Αγίου Όρους (Εικ. 7). Στον ουρανό εικονίζεται η Παναγία στον εικονογραφικό τύπο της Βλαχερνίτισσας, ευλογώντας τους αγίους Ιωάσαφ δεξιά, ο οποίος παριστάνεται με κορώνα και ενδυμασία μοναχού, με ανεπτυγμένο ειλητό στο αριστερό χέρι («| Εὐχαρι | στῶ τῷ | Θεῷ κὶ | σὶ πά- | τερ, ὅτι | διὰ σοῦ | ἠξιώθην | τῆς οὐρα | νῶν Βα- | σιλείας»), απευθυνόμενος με το δεξί χέρι στον γέροντά του μοναχό Βαρλαάμ που στέκει δεξιά, με ενδυμασία μοναχού, κρατώντας ειλητό στο αριστερό χέρι («| Πρόσχες | τέκνον μή σε κα-

34. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, 165.

35. G. Millet, *Monuments de l' Athos. I Les Peintures,* Paris 1927, πίν. 147.2. Τουτός, Φουστέρης, *Ευρετήριον μνημειακής ζωγραφικής Αγίου Όρους*, 87, σχ. 2.5.2 και 93, αρ. 384.

36. Τουτός, Φουστέρης, *Ευρετήριον μνημειακής ζωγραφικής Αγίου Όρους*, 371, σχ. 13.2.1 και 372, αρ. 92. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου», *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Οι τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου, έργο του ζωγράφου Αντωνίου,* (ed. Ε. Ν. Τσιγαρίδας), Άγιον Όρος 2014, 72, σχ. 8, αρ. 92 και 77, 284, εικ. 154.

37. Γλ. Μ. Χατζούλη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2002 [αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή], σ. 111 (στο εξής: Χατζούλη, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων).

38. Χατζούλη, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων, 111.

39. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Μονή του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική, Διεθνές Συμπόσιο Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 700 χρόνια 1292-1992,* (ed. Μ. Γαρίδης, Αθ, Παλιούρας, 29-31 Μαΐου 1992, Έκδοση Ιερές Μονές Νήσου Ιωαννίνων), Ιωάννινα 1993, 186, εικ. 317.

40. Χατζούλη, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων, 110-111.

| ταλάβη | ἔρως ἁ- | μαρτίας χωριζούσης | Θεοῦ»)[41]. Επιπρόσθετα, παραθέτουμε δεύτερη φορητή εικόνα (αρ. 172, 25,6x19,8X3,3 εκ.), με τη χρονολογία «1821», από τη συλλογή της ίδιας μονής. Θέμα του έργου είναι ο άγιος Ιωάσαφ με βασιλική μίτρα στο κεφάλι, ενδυμασία μοναχού, σταυρό στο δεξί χέρι και ειλητάριο στο αριστερό (« τυφῶν μαραίνει τό δροσῶδες τῶν ¦ φύλλων τύφος δὲ τεφροῖ τῆς ψυχῆς τὴν λαμπάδα»), καθώς και σκήπτρο που αποδίδεται στο έδαφος, και ο άγιος Αρτέμιος με σταυρό και κλώνο φοίνικα στο δεξί και αριστερό χέρι αντίστοιχα.

Την ίδια περίοδο μας είναι γνωστή παράσταση του οσίου Ιωάσαφ με ενδυμασία μοναχού (επιγρ.: Ὁ ἍΓιος Ἰωάςαφ βασιλεὺς τῆς Ἰνδίας), η οποία ιστορήθηκε σε τοιχογραφία (1838) στο βόρειο μέτωπο από τη νότια τοξοστοιχία στον ναό του Αγίου Γεωργίου Νιγρίτας (Εικ. 8). Στοιχεία για τη δημιουργία του εικονογραφικού διακόσμου παρέχει η γραπτή επιγραφή στο Διακονικό του ναού: «|[1] ΕΙC ΔΟΞΑΝ ΤΟΥ ΕΝ ΤΡΙΑΔΙ ΕΝΟC ΘΕΟΥ ΚΑΙ ΤΙΜΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜ[ΑΡΤΥΡΟC] ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΤΡΟΠ[ΑΙΟΦΟΡΟΥ]|[2] ΕΖΩΓΡΑΦΙCΘΗ Ο ΘΕΙΟC ΟΥΤΟC ΝΑΟC ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟC ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ |[3] ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΤΗC |[4] ΧΩΡΑC ΤΑΥΤΗC ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΚΑΙ ΑΜΑΡΤΩΛΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ |[5] ΕΚ CΑΜΑΡΙΝΗC ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΩΛΗ ΜΑΪΩ ΕΤΕΛΕΙΩΘΕΙ ΔΟΞΑ ΤΩ ΑΓΙΩ ΘΕΩ»[42]. Ο ζωγράφος Μιχαήλ Αναγνώστου του Δημητρίου καταγόταν από τη Σαμαρίνα Γρεβενών και έδρασε το χρονικό διάστημα 1781-1849[43].

Από τη διαχρονική παράθεση των ανωτέρω έργων γίνεται σαφές ότι ο ει-

---

41. Ευχαριστώ πολύ τον Καθηγούμενο της Ιεράς Μονής Ξενοφώντος Αγίου Όρους Αρχιμανδρίτη Αλέξιο για την παροχή της άδειας δημοσίευσης της εικόνας.

42. Ν. Χρ. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών, Μεταβυζαντινά Μνημεία 2*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 272-273, 276, 423, πίν. 88 (στο εξής: Παπαγεωργίου, Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών). Στον προγενέστερο διάκοσμο του ναού του Αγίου Γεωργίου Νιγρίτας ανήκουν το βημόθυρο, τα αποστολικά και τα λυπηρά τέμπλου (Α. Στρατή, «Εικόνες από ναούς της Βισαλτίας στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών», στο: *Η Νιγρίτα-Η Βισαλτία δια μέσου της Ιστορίας (Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο, Νιγρίτα 17-20 Οκτωβρίου 1996)*, Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 2000, 721-722) και το στρώμα τοιχογράφησης από τον 18ο αιώνα (Α. Στρατή, «Παρουσίαση Ζωγραφικών Εργαστηρίων της Περιοχής Σερρών και Νιγρίτας κατά τον 18ο αιώνα», στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος-20ός αι., (Πανελλήνιο Συνέδριο 20-21 Νοε. 1997),* Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 1998, 360).

43. Πρώτο έργο του καλλιτέχνη είναι η δεσποτική εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο τέμπλο του ναού της Θεοτόκου-Μεγάλης Παναγίας Σαμαρίνας και τελευταίο έργο ο εντοίχιος διάκοσμος του ναού στο Treskaveć. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών*, 268-274.Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευή*, 268, 274.

κονογραφικός τύπος του οσίου Ιωάσαφ ως νέου και αγένειου αποτελεί δημιούργημα πιθανότατα του 13ου αιώνα, στον Άθω, περίοδο που απαντούν τα δύο παλαιότερα παραδείγματα. Από τον 16ο αιώνα και εξής, το θέμα γνωρίζει διάδοση, όπως προκύπτει από τις παραστάσεις σε τοιχογραφίες, φορητές εικόνες και τη σχετική περιγραφή στην *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης* του Διονυσίου εκ Φουρνά. Ο ίδιος συγγραφέας προτείνει τον παγιωμένο εικονογραφικό τύπο του οσίου Ιωάσαφ στη συναπεικόνισή του με τον Χριστό και τον όσιο Βαρλαάμ στην «Παραβολή του ζητούντος μαργαρίτας»[44]. Ωστόσο, παραδείγματα της συγκεκριμένης παράστασης παραμένουν άγνωστα στην έρευνά μας. Ο ζητών μαργαρίτας ταυτίζεται με όποιον αναζητά την κατάκτηση των πνευματικών αρετών, απαρνούμενος ως άλλος βασιλόπαις Ιωάσαφ τους κοσμικούς μαργαρίτες των χρυσοποίκιλτων ενδυμάτων. Στο ίδιο πλαίσιο εγγράφεται η εκτενής εικονογραφία του βίου του οσίου στον κώδικα αρ. 463 της Μονής Ιβήρων Άθω. Ο εικονογραφικός κύκλος του χειρογράφου και η μεμονωμένη μορφή του οσίου σε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες οφείλονται προφανώς στην ευρεία διάδοση της ιστορίας του οσίου. Αυτή αποτέλεσε ιδιαίτερα προσφιλές ανάγνωσμα με διδακτικό περιεχόμενο στην Ορθόδοξη Ανατολή, στους Μεσαιωνικούς χρόνους, όπως προκύπτει από την πληθώρα των παραλλαγών του στη Γραμματεία λαών[45].

Ως προς την εικόνα μας, το δυτικότροπο ζωγραφικό ύφος του αγίου Ιωάσαφ, καθώς επίσης των αγίων Αντωνίου και Αθανασίου με την έντονη φυσιοκρατική διάθεση, την επιμέλεια στην απόδοσή τους, τα καλογραμμένα χαρακτηριστικά και την ήρεμη έκφραση, ακολουθούν το καλλιτεχνικό ρεύμα του 19ου-20ού αιώνα στο Άγιον Όρος, στο καλλιτεχνικό περιβάλλον του οποίου η συνοδεία των ζωγράφων Ιωασαφαίων υπήρξε η πλέον παραγωγική και αναγνωρισμένη στην εποχή της, συνεχίζοντας τη μακραίωνη ζωγραφική παράδοση της μοναστικής πολιτείας.

Οι Ιωασαφαίοι αναδείχθηκαν σε σημαντικά μέλη της επαγγελματικής τάξης ζωγράφων με τα πλέον «ευγενή» εργόχειρα κελιωτών[46], αποτελώντας επιφαινόμενο που εγγράφεται στο αγιορειτικό φαινόμενο, συγκεντρώνοντας το ενδιαφέρον ερευνητών: «Ὑπάρχουσι μὲν καὶ νῦν ἐν Ἁγίῳ Ὄρει πάμπολλοι ἁγιογράφοι Μοναχοὶ καί τινες λαϊκοὶ ἔν τε Καρυαῖς καὶ ἐν τοῖς ἑλληνικοῖς κελλίοις» (Γεράσιμος Σμυρνάκης, 1903)[47], «…με ευχαρίστηση απολαμβάνεις ακόμα και

44. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, 115-116.

45. *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Σειρὰ Α΄, Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα*,307.

46. Περιγραφή του φαινομένου βλ. Ν. Μ. Μπονόβας. *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος, Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Α΄ Κείμενο, Θεσσαλονίκη 2009, Θεσσαλονίκη 2009 [αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή], 23 κ.ε.

47. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, ὁ.π., 365.

χειροτεχνίες των αγιορειτών μοναχών» (N. P. Kondakov, 1909)[48], «Ἡ ἁγιογραφία, τήν ὁποία «θαυμασίως καλλιεργοῦσι καί περιπαθῶς ἀγαπῶσιν οἱ μοναχοί τοῦ Ἁγίου Ὄρους, καί δή οἱ ἀσκηταί, ἀσκεῖται καί ἀπό τούς Καυσοκαλβίτες πατέρες … διασώζει τόν γνησιώτερον ἁγιογραφικόν τύπον τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας τῆς Ἀνατολῆς … [οι Ιωασαφαίοι] Εἶναι ἡ μόνη σχολή, ἥτις ἀντιγράφουσα ἀρχαῖα σχέδια βυζαντινοῦ ρυθμοῦ ἤ μεταλλάττουσα ταῦτα συμφώνως πρὸς τὰ τελειότερα πρότυπα τῆς ἐν Εὐρώπῃ ἀναγεννηθείσης τέχνης, διασώζει σήμερον τὸν γνησιώτερον ἁγιογραφικὸν τύπον τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας τῆς Ἀνατολῆς» (Ευλόγιος Κουρίλας, 1930)[49].

48. Н. П. Кондакова, *Македонія, Археологическое Путешествіе,* съ 12 тавлицами фототипій, 1 цвЭтою автотипіею и 194 рисунками въ текстЭ, Изданіе Отдэленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукь, Санктпетербургъ 1909, 167.

49. Παύλος μοναχός Λαυριώτης, Ἱστορία Ἀδελφότητος Ἰωασαφαίων Ἁγίου Ὄρους, 31.



Εικ. 1. Φορητή εικόνα αγίων Αντωνίου, Αθανασίου, Ιωάσαφ, 1872 (φωτ. Ν. Μπονόβας, Νοέμβριος 2013).



Εικ. 2. Φορητή εικόνα αγίων Αντωνίου, Αθανασίου, Ιωάσαφ, 1872. Λεπτομέρεια επιγραφής (φωτ. Ν. Μπονόβας, Νοέμβριος 2013).



Εικ. 3. Άθως, ομαδικό πορτραίτο των ζωγράφων Ιωασαφαίων (φωτ. Αγιορειτική Φωτοθήκη).



Εικ. 4. Ιωάσαφ (Ιορδάνης Ελεμίνογλου), 1832-1880. Λεπτομέρεια από το ομαδικό πορτραίτο των ζωγράφων Ιωασαφαίων (φωτ. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης).



Εικ. 5. Άθως, Μονή Ιβήρων, κώδικας αρ. 463, τέλη 12ου-αρχές 13ου αιώνα. Σκηνές από τον βίο του αγίου Ιωάσαφ (φωτ. *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Σειρὰ Α΄, Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα*).



Εικ. 6. Άθως, Πρωτάτο, τοιχογραφία, τέλη 13ου αιώνα. Ο άγιος Ιωάσαφ (φωτ. *Ιερός Ναός Πρωτάτου 2007-2008).*



Εικ. 7. Άθως, Μονή Ξενοφώντος. Φορητή εικόνα αγίων Βαρλαάμ και Ιωάσαφ, αρ. 178, 19ος αιώνας (φωτ. Ν. Μπονόβας, Οκτώβριος 2014).



Εικ. 8. Νιγρίτα, Άγιος Γεώργιος. Τοιχογραφία αγίου Ιωάσαφ, 1838
(φωτ. Δ. Πόπης, Οκτώβριος 2014).

Βαρβάρα Παπαδοπούλου – Ιωάννης Λιούγκος

ΣΥΝΕΧΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΣΤΟ Α΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου αι. Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ, ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ*

Στο α΄ μισό του 19ου αι., εποχή μετάβασης από την καθαρά παραδοσιακή ζωγραφική στην υιοθέτηση νεωτερικών στοιχείων, ο χρωστήρας του ζωγράφου Θεοδοσίου κυριαρχεί στην εκκλησιαστική ζωγραφική των Ιωαννίνων, αλλά και της ευρύτερης περιοχής. Ανδρώνεται την εποχή της παντοδυναμίας του Αλήπασά, ενώ η ώριμη καλλιτεχνική του παραγωγή συμπίπτει με την εκ βάθρων ανακαίνιση των σημαντικότερων ναών της πόλης των Ιωαννίνων, εργασίες που έγιναν με χορηγίες επιφανών ηπειρωτών, ευεργετών, όπως οι αδελφοί Ζωσιμά και ο Γ. Χατζηκώνστας. Πρόκειται για τους σημαντικότερους ναούς των Ιωαννίνων, όπως ο μητροπολιτικός ναός του Αγίου Αθανασίου[1] (Εικ.1α), η Περίβλεπτος (Εικ.1β), ο Άγιος Νικόλαος, το Αρχιμανδρειό[2] και η Αγία Μαρίνα[3]. Ένα μεγάλο μέρος των τοιχογραφιών των προαναφερόμενων ναών εικονογραφήθηκαν από τον Θεοδόσιο και τον γιο του Κωνσταντίνο[4].

---

* Το έργο του Θεοδοσίου είναι εξαιρετικά μεγάλο και πολυδιάστατο και δεν είναι δυνατόν η μελέτη του να εξαντληθεί στο πλαίσιο του άρθρου μας αυτού. Τα τελευταία χρόνια άρχισαν να συντηρούνται πολλές εικόνες και τοιχογραφίες που ανήκουν στον ίδιο και προκύπτουν αρκετά νέα στοιχεία για τον σημαντικό αυτό ζωγράφο. Σκοπεύουμε, λοιπόν, με περισσότερα στοιχεία να επανέλθουμε με νεότερη μελέτη μας, όπου μεταξύ των άλλων το έργο του Θεοδοσίου θα συσχετιστεί με το έργο και άλλων σημαντικών γιαννιωτών ζωγράφων του 19ου αι., όπως αυτό του Π. Γεωργιάδη και του Α. Δεμίρη.

1. Για τον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Αθανασίου βλ. Κ.Βλάχος, Ο μητροπολιτικός ναός Ιωαννίνων, *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο*, 1991, 369-387.

2. Για το Αρχιμανδρειό βλ. Δ. Καμαρούλιας, *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, Αθήνα 1996, τομ. Α, 251κ.ε. Μ. Κορδώσης, *Τα βυζαντινά Γιάννενα*, Ιωάννινα 2003, 139κ.ε. και Β.Παπαδοπούλου, Βυζαντινή μαρμάρινη εικόνα της Παναγίας στο Αρχιμανδρειό Ιωαννίνων, τιμητικός τόμος στον καθ. Ν. Νικονάνο, Θεσ/νίκη 2006, 189-196, και ιδιαίτερα στη σημ. 43, 44 και 45, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

3. Για το ναό της Αγίας Μαρίνας, βλ. Κωστή, *Η Αγία Μαρίνα της Καλούτσας*, Ιωάννινα 1998.

4. Υπογράφουν ως *Ιωαννίτες ή εξ Ιωαννίνων*. Για τους πρώτους αγιογράφους από τα Ιωάν-

Για τον Θεοδόσιο και το έργο του έχουν δημοσιευτεί αρκετέςμελέτες[5], που επικεντρώνονται κυρίως στις φορητές εικόνες, που πολυάριθμες εντοπίζονται σε ολόκληρη την Ήπειρο. Η ανακοίνωσή μας εστιάζεται στα νέα στοιχεία που προέκυψαν μετά από προσωπικές παρατηρήσεις κατά τη διάρκεια αυτοψιών σε μονές και ναούς της ευρύτερης περιοχής και τις σχετικά πρόσφατες εργασίες συντήρησης τοιχογραφιών, αλλά και εικόνων σε ναούς και μονές της Ηπείρου, τα οποία παρουσιάζονται εδώ για πρώτη φορά. Επιπλέον τεκμηριώνονται αρκετά θέματα που έχουν σχέση όχι μόνο με το εύρος της καλλιτεχνικής του πορείας, που καλύπτει μια μεγάλη χρονική περίοδο, αλλά παράλληλα γίνεται προσπάθεια να διαλευκανθούν αρκετά σημεία που έχουν δημιουργήσει σύγχυση στους ερευνητές, κάποιοι από τους οποίους αναγνωρίζουν τρεις ζωγράφους με το όνομα Θεοδόσιος. Ουσιαστικά όμως πρόκειται για τον ίδιο ζωγράφο, όπως θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε στη συνέχεια.

Αν και δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία, μπορούμε να υποστηρίξουμε με σχετική βεβαιότητα ότι ο Θεοδόσιος καταγόταν από τα Ιωάννινα, καθώς ο ίδιος αυτοπροσδιορίζεται μέσα από επιγραφές έργων του ως *Ιωαννίτης*. Υπήρξε τοιχογράφος, καταξιωμένος ζωγράφος εικόνων, αλλά και χρυσωτής τέμπλων, αμβώνων και επισκοπικών θρόνων. Με τα μέχρι σήμερα δεδομένα, το παλαιότερο ενυπόγραφοέργο του τοποθετείται χρονικά στα 1796 και πρόκειται για τμήμα των τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου Κάτω Λαψίστας[6], κοντά στην πόλη των Ιωαννίνων. Ακολουθεί η αγιογράφηση της Αγίας Παρασκευής Μαρμάρων το 1799[7], ο ναός της Κοιμήσεως Θεοτόκου Κράψης το 1809, ο ναός της Αγίας Παρασκευής Ζωοδόχου[8] το 1811, ενώ το 1819 εικονογραφεί τον ναό του Τα-

νινα, ονόματα των οποίων γνωρίζουμε ήδη από τον 17ο αι. βλ. Β. Κοσμάς *Οι επώνυμοι εξ Ιωαννίνων αγιογράφοι φορητών εικόνων, διπλωματική εργασία*, Ιωάννινα 2005, 14-15, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Οι περισσότεροι από τους ζωγράφους αυτούς δραστηριοποιούνται εκτός Ιωαννίνων σε μονές του Αγίου Όρους, στη Μακεδονία, στην Πελοπόννησο, ακόμη και στη Ρουμανία. Ο πρώτος επώνυμος ζωγράφος φορητών εικόνων είναι ο Ευστάθιος, εικόνα του οποίου χρονολογείται στα 1638 και βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, βλ. Κοσμάς ο.π., 21κ.ε. Στους παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί και το όνομα του ιερέα Χριστόδουλου του εξ Ιωαννίνων, που υπογράφει τις δεσποτικές εικόνες στην εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Χαροκόπι Ιωαννίνων, το 1788. Οι τελευταίες (είναι αδημοσίευτες) συντηρήθηκαν πρόσφατα από τον συνυπογράφοντα το παρόν πόνημα Ι. Λιούγκο και αποτελούν τις μόνες γνωστές, ως τώρα, εικόνες του πρώτου ζωγράφου.

5. Από τις σημαντικότερες βλ. Β. Κοσμάς, *Οι επώνυμοι εξ Ιωαννίνων αγιογράφοι*, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Ο Β. Κοσμάς όμως θεωρεί ότι πρόκειται για τρεις ζωγράφους με το ίδιο όνομα. Με την άποψη αυτή δεν συμφωνούμε, όπως θα αποδείξουμε στη συνέχεια.

6. Μ.Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 30(1975), Χρονικά, 224 και Σ. Κωλέττας, *Άγιος Γεώργιος. Ένα βυζαντινό μνημείο στην Κάτω Λαψίστα*, Ιωάννινα 1999.

7. Καμαρούλιας *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, 508 κ.ε.

8. Κ. Νικολαΐδης, *Η Ζωοδόχος (Τζοντίλα) και τα άλλα καμποχώρια των Γιαννίνων*, Αθήνα 1975, 337, 348. Η επιγραφή που σώζεται στο νάρθηκα του ναού παρουσιάζει ενδιαφέρον για τον

ξιάρχη Μιχαήλ στο Γραμμένο. Η δραστηριότητα του Θεοδοσίου δεν περιορίζεται μόνο στους ναούς της πόλης και πέριξ αυτής, αλλά επεκτείνεται και σε ναούς οικισμών της υπαίθρου, όπως ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου το 1826 στον οικισμό των Αναργύρων (Εικ. 2) και ο ναόςτης Κοιμήσεως της Θεοτόκου το 1837 στη Δόλιανη Αν. Ζαγορίου[9], καθώς και σε πλήθος άλλων[10]. Στα περισσότερα τοιχογραφικά σύνολα και ιδιαίτερα σε αυτά της πρώτης περιόδου, υπογράφει με το όνομα του *Θεοδόσιος*, συχνά ανορθόγραφα, ακολουθούμενο από το επώνυμο *Ζώης* (Εικ.3α,β). Από το 1822 έως και το 1839 εργάζεται μαζί με τον γιό του Κωνσταντίνο, τον οποίο και αναφέρει στις επιγραφές[11].

Ο Θεοδόσιος είναι από τους τελευταίους ζωγράφους στην Ήπειρο που χρησιμοποιούν την τεχνική της νωπογραφίας, προετοιμάζοντας την επιφάνεια με δύο υποστρώματα[12]. Διαμορφώνει ένα προσωπικό, αναγνωρίσιμο τεχνοτροπικά, ύφος[13] (Εικ.4). Το έργο του χαρακτηρίζεται για την εκλεκτική προτίμηση σε πολυπρόσωπες σκηνές, αλλά και μεμονωμένους αγίους, προφήτες και αγγέλους[14]. Στις περιπτώσεις πιο πολυπρόσωπων σκηνών, αυτές είναι οργανωμένες σε οριζόντιους και κάθετους άξονες, με αξιολογική προοπτική. Δεν λείπουν όμως και οι πλάγιοι άξονες δημιουργώντας δυναμικές συνθέσεις με ρωμαλέες φιγούρες(Εικ.5). Αποδίδει επίσης ιερατικότητα στις μορφές του, ακολουθώντας τη μεταβυζαντινή παράδοση της ζωγραφικής της Ηπείρου.

Η ζωγραφική του διακρίνεται για την ελευθερία στην εκτέλεση, ταυτόχρονα όμως με μια σχεδιαστική δεινότητα και ταχύτητα, αποδεικνύοντας ότι γνωρίζει πολύ καλά να χειρίζεται το νωπό σοβά. Χρησιμοποιεί χαράγματα για το στήσιμο των μορφών και των συνθέσεων και χρωματικά περιγράμματα με χρώμα χονδροκόκκινο για την απόδοση των λεπτομερειών και επί μέρους σχη-

---

τρόπο εργασίας των ζωγράφων, καθώς αναφέρει ότι….*τα δε επίλοιπα μπογιατίσματα και λουλούδια δια χειρός μαστόρων.*

9. Για τον ναό βλ. Β.Παπαδοπούλου, *ΑΔ* 44 (1989), Χρονικά Β2, σ.283.

10. Εκτιμούμε ότι και οι τοιχογραφίες στο νάρθηκα της Παρηγορήτισσας στην Άρτα είναι επίσης έργο του Θεοδοσίου.

11. Για πρώτη φορά, σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα γνωστά, συνυπογράφει μια εικόνα του αγίου Γεωργίου στον ομώνυμο ναό στην Κόντσικα Ιωαννίνων.

12. Η προετοιμασία έχει δύο υποστρώματα: το arriccio, αρκετά παχύ, μέχρι 2-3 εκατοστά κατά τόπους. Περιέχει ασβέστη και πολύ άχυρο χοντρά τριμμένο και το intonaco, με πάχος 2-3 χιλιοστά με ασβέστη, λίγο άχυρο πιο λεπτά τριμμένο και πολύ λίγο λινάρι.

13. Η οργάνωση των συνθέσεών του γίνεται από πάνω προς τα κάτω, σε οριζόντια επίπεδα (pontata), και με κάθετες οριοθετήσεις (giornata), που αντιστοιχούν στην εργασία μιας ημέρας. Οι ενώσεις του επιχρίσματος στα σημεία αυτά είναι δυσδιάκριτες, αλλά ανιχνεύονται, συνήθως στα κόκκινα φιλέτα των πλαισίων και στο φόντο των ολόσωμων αγίων.

14. Στον ίδιο ζωγράφο ανήκουν και οι άγγελοι που προέρχονται από τον ναό της Κοίμησης στο νησί της λίμνης των Ιωαννίνων και οι οποίοι είναι ζωγραφισμένοι σε χοντρό χαρτόνι. Σήμερα, μετά τη συντήρησή τους, εκτίθενται στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων.

μάτων. Προπλάθει τα σαρκώματα με ανοιχτό πράσινο τόνο και φωτίζει σαρκώματα και ενδύματα με περιορισμένο αριθμό διαβαθμίσεων, συνήθως ένα ή δύο. Σε πολλές περιπτώσεις, όπου απαιτείται το λευκό ως χρωματική επιφάνεια (ενδύματα, ειλητάρια, κ.λπ.) αφήνει απέραστο το σοβά της προετοιμασίας. Τα πρώτα στρώματα (φόντα, προπλασμοί) γίνονται χωρίς συνδετικό. Για τα επόμενα στρώματα (φωτίσματα, σαρκώματα) προστίθεται κάποιο συνδετικό που δίνει και όγκο στο στρώμα της ζωγραφικής.

Ο ζωγράφος μας χαρακτηρίζεται για τη χρήση της στενής τεχνοτροπίας (αφήνει σκιερό ένα σημαντικό τμήμα των σαρκωμάτων), τη χρήση ανοιχτόχρωμων πρασινωπών προπλασμών, ενώ διαφοροποιείται προτιμώντας για «πυροδεσμό», ένα χαρακτηριστικό πορτοκαλί γραμμικό χρώμα, αντί του πιο ρόδινου και σε μεγαλύτερη επιφάνεια που κάνουν χρήση οι Καπεσοβιτες ζωγράφοι. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί το τριών ζωνών βάθος των όρθιων αγίων και συγκεκριμένα το επάνω μαύρο, πρασινωπό στο μέσον και σκούρο μελιτζανί με κηλίδες διαφορετικών χρωμάτων στο κάτω τμήμα. Στην εκτέλεση της ζωγραφικής ακολουθεί την μεικτή τεχνική: απλώνει τα πρώτα χρωματικά στρώματα με ασβεστόνερο, επιτυγχάνοντας τη στερεοποίησή τους και συγχρόνως τη στιλπνότητα της νωπογραφίας, και προοδευτικά, στεγνώνοντας ο σοβάς της προετοιμασίας, προσθέτει στα χρώματά του συνδετικό για τα φωτίσματα, που συνήθως ήταν καζεΐνη, ένα παράγωγο του γάλακτος[15].

Η τέχνη του Θεοδοσίου αναπτύσσεται στο γόνιμο έδαφος που καλλιέργησαν πριν από αυτόν οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι, οι οποίοι αποτελούν μία από τις σημαντικότερες ομάδες ζωγράφωνπου δραστηριοποιούνται από τα τέλη του 17^{ου} έως και τις αρχές του 19^{ου} κυρίως στην Ήπειρο[16]. Στην οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος ακολουθεί πιστά τα πρότυπα των σπουδαίων Καπεσοβιτών ζωγράφων των μέσων του 18^{ου} αι., όταν οι Καπεσοβίτες βρίσκονταν στο απόγειο της καλλιτεχνικής τους δραστηριότητας. Δανείζεται στοιχεία της τεχνικής τους και κάνει χρήση των ανθιβόλων τους ή σχεδιάζει εκ νέου, με μικρές αποκλίσεις, τους παγιωμένους εικονογραφικούς τύπους. Αυτό είναι εμφανές κυρίως στις μορφές των ολόσωμων αγίων (Εικ.6), πολύ συχνά όμως και στις παραστάσεις. Χαρακτηριστική είναι επίσης η υιοθέτηση των παραστάσεων των επτά Οικουμενικών Συνόδων, τις σκηνές των οποίων εικονογραφεί αρχικά το 1795 ο Καπεσοβίτης ζωγράφοςΙωάννης στον ναό του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων στο Ζαγόρι. Αυτές πανομοιότυπα σχεδόν επαναλαμβάνει ο Θεοδόσιος

15. Πρωτεΐνη του γάλακτος, από την οποία παράγεται κόλλα αναμείξιμη με τον ασβέστη, η οποία στεγνώνοντας στερεοποιεί τα χρώματα της ζωγραφικής στην επιφάνεια.

16. Για τους Καπεσοβίτες ζωγράφους βλ. Δ. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18^{ο} και το α μισό του 19^{ου} αι,*. Αθήνα 2001.

αρχικά το 1826 στο ναό της Κοιμήσης στον οικισμό των Αναργύρων και αργότερα το 1837 στον ομώνυμο ναό στη Δόλιανη Αν. Ζαγορίου.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Θεοδόσιος συνδέθηκε με την αγιογράφηση των σημαντικότερων ναών των Ιωαννίνων, οι οποίοι καταστράφηκαν κατά τη διάρκεια των ετών 1820-22, και συγκεκριμένα κατά την πολιορκία των Ιωαννίνων από τα σουλτανικά στρατεύματα και τον *χαλασμό* του Αλή πασά. Οι ίδιοι ναοί ανοικοδομήθηκαν *εκ νέου*, μεταξύ των ετών 1831-72[17], με δωρεές των γνωστών ευεργετών αδελφών Ζωσιμά και Χατζηκώνστα, για να περιοριστούμε στους επιφανέστερους εξ αυτών. Οι περισσότεροι των ευεργετών δραστηριοποιούντο εμπορικά στη Ρωσία ή σε κεντροευρωπαϊκά κράτη. Οι νέοι ναοί που κτίστηκαν ενσωμάτωσαν πολλά κοσμικά στοιχεία και ακολούθησαν τις αισθητικές προτιμήσεις των χορηγών, αλλά και την επικρατούσα της συγκεκριμένης εποχής αισθητική, που είναι γνωστή και σε αντίστοιχα μνημεία του νεοϊδρυθέντος ελληνικού κράτους.

Σε αντίθεση με τις εκκλησίες της υπαίθρου, στους ναούς των Ιωαννίνων δεν υπάρχει πλήρες εικονογραφικό πρόγραμμα, αλλά μεμονωμένες παραστάσεις (Εικ.7) και η τοιχογράφηση περιορίζεται στον τρούλο και στο ιερό. Στους πλάγιους τοίχουςτων ναών της πόλης (Μητρόπολη, Αγία Μαρίνα), ο Θεοδόσιος ζωγραφίζει τα θέματά του μέσα σε μπαρόκ οβάλ σχήματος διακοσμητικά πλαίσια, μια πρακτική ασυνήθιστη και αρκετά τολμηρή για την περιοχή (Εικ.8α). Ωστόσο τα πλαίσια αυτά δεν ήταν άγνωστα στην περιοχή, καθώς αποτελούν ζωγραφική απεικόνιση των γύψινων διακοσμητικών που πρωτοχρησιμοποίησαν Καπεσοβίτες ζωγράφοι, όπως ο Ιωάννης με το γιό του Αναστάσιο το 1806, στο ναό της Κοίμησης στο χωριό Αρίστη Ζαγορίου (Εικ.8β).

Στην εκκλησία της Μητροπόλης των Ιωαννίνων (Άγιος Αθανάσιος), στο κατάγραφο από τοιχογραφίες ιερό, ξεχωρίζει η Πλατυτέρα (Εικ.10), που περιβάλλεταιαπό τη Ρίζα Ιεσσαί, καθώς και το θέμα της θείας Μετάληψης[18]στην κόγχη του Διακονικού (Εικ.9α,β). Στο κέντρο της αψίδας διατηρείται το σύν-

17. Το 1872 κτίζεται ο ναός της Αγίας Αικατερίνης. Είχαν προηγηθεί το 1831-32 η Μητρόπολη, η Περίβλεπτος το 1839, το 1837 το Αρχιμανδρειό, ο Άγιος Νικόλαος Αγοράς που ολοκληρώθηκε το 1840, ο Άγιος Νικόλαος Κοπάνων το 1842, η Αγία Μαρίνα το 1852-60, βλ. Α.Παπασταύρου, *Ιωαννίνων Εγκώμιον, το παρελθόν που δεν χάθηκε,* Ιωάννινα 1998, 171-179.

18. Το ενδιαφέρον θέμα της αλληγορικής απεικόνισης της θείας Μετάληψης είναι ξένο στην ορθόδοξη παράδοση. Η πρωτότυπη σύνθεσή του οφείλεται σε δυτικά πρότυπα. Ο Μ. Δαμασκηνός φέρεται ως ο κυριότερος εκφραστής της εικονογραφικής αυτής καινοτομίας που συναντάται κυρίως στην Κέρκυρα. Το θέμα συνδέεται με τη γνωστή *Έριδα περί Μετουσιώσεως*, που κορυφώθηκε στη Δύση κατά τον 16^{ο}-17^{ο} αι. Στην Ήπειρο ανάλογη απεικόνιση υπάρχει στον ναό του Αγίου Αθανασίου στην Μουκοβίνα και σε εικόνα του Κων/νου Κονταρίνη στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων, του β΄ μισού του 18^{ου} αι. Η απεικόνισή του στην κόγχη του Διακονικού της Μητροπόλεως, πιθανότατα σημαίνει ότι το θέμα εξακολουθούσε να είναι επίκαιρο στο πρώτο μισό του 19^{ου} αι.

θρονο πλαισιωμένο με γύψινα διακοσμητικά με ποικιλία σχεδίων (Εικ.10).

Στον κεντρικό τρούλο του ναού, τον Χριστό Παντοκράτορα πλαισιώνουν άγγελοι που πετούν και στηθαίοι προφήτες (Εικ.11). Μεταξύ των μορφών κυριαρχεί το λευκό βάθος. Εδώ ο ζωγράφος πρωτοτυπεί, εισάγονταςτο στοιχείο του κενού χώρου μεταξύ των παραστάσεων. Οι τοιχογραφίες του ναού της Μητροπόλεως Ιωαννίνων χρονολογούνται στα 1836 και, εκτός από τον Θεοδόσιο, εργάστηκε σε αυτές και ο γιός του Κωνσταντίνος, σύμφωνα με επιγραφή που υπάρχει στην πρόθεση (Εικ.12). Ο ίδιος θα τον συνοδεύει για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα.

Το ίδιο θέμα, πανομοιότυπα, εικονογραφεί ο Θεοδόσιος λίγα χρόνια αργότερα, το 1842, και στον τρούλο του ναού της Περιβλέπτου (Εικ.13), που επίσης ανοικοδομείται την ίδια περίπου περίοδο. Επαναλαμβάνονται κι εδώ οι μεμονωμένες μορφές σε οβάλ μπαρόκ διακοσμητικά πλαίσια. Γύψινα ποικίλα διακοσμητικά εμπλουτίζουν τις παραστάσεις και ορίζουν τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του ναού. Κι εδώ κυριαρχεί το λευκό βάθος (Εικ.14).

Το λευκό βάθος είναι πολύ χαρακτηριστικό στις συγκεκριμένες τοιχογραφίες του Θεοδοσίου, καθώς έρχεται σε αντίθεση με ό,τι μέχρι σήμερα είναι γνωστό. Θεωρούμε, ωστόσο, ότι δεν πρόκειται για μια επιλογή του ζωγράφου, αλλά το βάθος των τοιχογραφιών παρέμεινε λευκό, γιατί πιθανότατα υπήρχε πρόθεση να τοποθετηθούν εκεί και γύρω από τις ολόσωμες μορφές φύλλα χρυσού, τα οποία όμως,για άγνωστο λόγο, δεν στάθηκε δυνατόν να τοποθετηθούν.

Το χρυσό βάθος στις παραστάσεις του τρούλου, προερχόμενο από αυτό των ψηφιδωτών των βυζαντινών ναών, υπήρξε μια αισθητική αρκετά συνηθισμένη τη συγκεκριμένη εποχή σε πολλούς ναούς του ελλαδικού χώρου. Στην περίπτωση των ναών των Ιωαννίνων, θεωρούμε ότι σχετίζεται με τη νεορωσική τέχνη, με την οποία οι ευεργέτες βρίσκονταν σε άμεση σχέση και επαφή. Είναι πολύ πιθανό οι Ηπειρώτες ευεργέτες αφοί Ζωσιμά και Χατζηκώνστας, που κατοικούσαν στη Ρωσία και οι οποίοι εκτός από χρήματα έστελναν και επιστολές με οδηγίες για τη διακόσμηση των ναών, να επιθυμούσαν η Μητρόπολη και οι άλλοι ναοί της πόλης των Ιωαννίνων να περιβληθούν τη μεγαλοπρέπεια αντίστοιχων ναών της χώρας που τους φιλοξενούσε.

Η χρηματοδότηση διακόπηκε για κάποιο λόγο και η εργασία έμεινε ημιτελής. Για τον ίδιο λόγο, και το τέμπλο του μητροπολιτικού ναού έμεινε χωρίς επιχρύσωση, καθώς και τα γύψινα διακοσμητικά του σύνθρονου στην κόγχη του Ιερού, αλλά και σε άλλα σημεία του ναού, παρέμειναν και αυτά λευκά. Μια τέτοια ενέργεια εκτεταμένης επιχρύσωσης θα συνέβαινε για πρώτη φορά στην περιοχή. Για το λόγο αυτό κλήθηκε ο ικανότερος των αγιογράφων της εποχής, ο Θεοδόσιος με τον γιό του Κωνσταντίνο, οι οποίοι ήταν γνώστες της τέχνης της επιχρύσωσης, αφού είχαν ήδη υπογράψει την επιχρύσωση αρκετών ξυλόγλυπτων τέμπλων στην

ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου[19], έως και τη Βόνιτσα[20] (Εικ.15α,β).

Εκτός από τοιχογράφος και χρυσωτής τέμπλων και των λοιπών ξυλόγλυπτων στοιχείων και λειτουργικών αντικειμένων, ο Θεοδόσιος διέθετε, επίσης, ένα πολύ καλά οργανωμένο εργαστήριο στα Ιωάννινα, όπως συνάγεται από το πλήθος των εικόνων (Εικ.16α,β, 17α,β) που έχουν διασωθεί σε πολλούς ναούς, όχι μόνο των Ιωαννίνων αλλά και ολόκληρης της Ηπείρου. Στο εργαστήριο αυτό εργάστηκε για ένα μεγάλο διάστημα, 20 περίπου ετών, με τον γιό του Κωνσταντίνο, έναν επίσης σημαντικό ζωγράφο του 19ου αι. με πληθώρα έργων στην Ήπειρο.

Από το 1822 έως και το 1839 οι δύο ζωγράφοι ακολουθούν μια ταυτόσημη σχεδόν πορεία. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον ναό του Αγίου Ιωάννη στον Πολύλοφο (Κοβίλιανη) του 1824 και τον ναό των Αγίων Αναργύρων στο χωρίο Ανάργυροι (Βράβορη) το 1826 στα Γραμμενοχώρια Ιωαννίνων, το τέμπλο του καθολικού της Μονής Γηρομερίου στη Θεσπρωτία το 1829, δεσποτικές εικόνες στον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Δημητρίου Άρτας, το 1829. Επίσης, εικονογραφούν το κτιστό τέμπλο της Μονής Κάτω Παναγιάς στην Άρτα το 1831, τον ναό του Αγίου Νικολάου Μαρμάρων το 1832, τη Μητρόπολη Ιωαννίνων το 1832 και το 1836, τη Μονή Παλιουρής το 1833, το ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου το 1837 στη Δόλιανη Αν. Ζαγορίου, τις εικόνες του τέμπλου στο ναό της Κοιμήσεως στο Κομμέμο της Άρτας, τις τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Τριάδας στο Ροδοτόπι, αλλά και πλήθος άλλων. Στα έργα τους αυτά υπογράφουν από κοινού ως *Θεοδόσιος και Κωνσταντίνος υιού αυτού, των Ιωαννιτών ή εξ Ιωαννίνων ή Ιωαννίτες*. Ελάχιστες φορές, και μόνο σε φορητές εικόνες, παρατηρείται την περίοδο αυτή να υπογράφει μόνος του ο Θεοδόσιος χωρίς τον Κωνσταντίνο.

Γύρω στα 1840, η συνεργασία πατέρα και γιού διακόπτεται και ο Θεοδόσιος, ο οποίος συνεχίζει να εργάζεται, υπογράφει μόνος του τοιχογραφικά σύνολα ή εικόνες, όπως αυτές στο τέμπλο της μονής του Αγίου Γεωργίου στην Καμίτσανη Θεσπρωτίας. Ένα χρόνο μετά, το 1841, υπογράφει μόνος του και τις τοιχογραφίες του ναού της Κοιμήσεως Θεοτόκου στα Πεστά, ενώ το ίδιο έτος αγιογραφεί για πρώτη φορά μαζί με τον Καπεσοβίτη Ιωάννη το καθολικό της Μονής Γενεσίου της Θεοτόκου στους Κήπους Ζαγορίου, αποδεικνύοντας με την ενέργεια αυτή την ιδιαίτερη σχέση αλλά και αλληλοεκτίμηση που είχαν με τους Καπεσοβίτες ζωγράφους. Υπογράφει όμως μόνος του και αρκετές φορητές εικόνες, όπως τις εικόνες δωδεκαόρτου του τέμπλου της Μητρόπολης Ιωαννίνων, εικόνες στο ναό της Περιβλέπτου, στον Άγιο Νικόλαο Κοπάνων στην

19. Ενδεικτικά αναφέρουμε το τέμπλο του ναού των Αγίων Αναργύρων και το τέμπλο στο καθολικό της μονής Γηρομερίου στη Θεσπρωτία.

20. Το 1838 υπογράφει την επιχρύσωση του τέμπλου του ναού του Αγίου Σπυρίδωνα στη Βόνιτσα.

πόλη των Ιωαννίνων και αλλού. Στις περισσότερες από αυτές αισθάνεται την ανάγκη να δηλώσει εκ νέου το επίθετό του, επιλέγοντας να το υποσημειώνει με το αρχικό γράμμα Ζ (Ζώης) (Εικ.17β). Στη συνέχεια και μέχρι τα μέσα περίπου της ίδιας δεκαετίας, διανύοντας τα τελευταία χρόνια της ζωής του, το όνομά του σταματά να εμφανίζεται στην τοιχογράφηση κάποιου μνημείου με ή χωρίς τον γιό του.

Η διαφοροποίηση πατέρα και γιού κατά την τελευταία περίοδο θα μπορούσε, κατά την άποψή μας, να συσχετιστεί με την επικράτηση της κλασικιστικής και ναζαρηνής τέχνης, της οποίας κυριότερος εκφραστής ήταν στον ελλαδικό χώρο ο Λουδοβίκος Θείρσιος, αλλά και τις ρώσικες εικόνες που κάνουν δυναμικά την εμφάνισή τους σε ναούς των Ιωαννίνων. Το 1833 αποστέλλονται από τους αδελφούς Ζωσιμά οι περισσότερες δεσποτικές εικόνες για το τέμπλο της Μητροπόλης, φιλοτεχνημένες στη Νίζνα της Ρωσίας. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Γ. Χατζηκώνστας φροντίζει από τη Μόσχα να αποσταλούν οι εικόνες για το τέμπλο του ναού του Αγίου Νικόλαου της Αγοράς.

Η εισαγωγή των εικόνων αυτών, οι οποίες κάνουν χρήση και της τεχνικής της ελαιογραφίας, εισάγουν μια νέα αισθητική που διαφοροποιεί τεχνοτροπικά το παραδοσιακό πλάσιμο των μορφών και τη ζωγραφική των ενδυμάτων και των υπολοίπων στοιχείων.

Από τον επόμενο κιόλας χρόνο, το 1834, ο Θεοδόσιος μαζί με τον γιο του υπογράφουν τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου στη μονή Παναγίας Ντουραχάνης, κοντά στα Ιωάννινα, εγκαινιάζοντας ένα νέο στυλ στη δουλειά τους, με πολλά δάνεια από τη δυτική και τη νεορωσική τέχνη. Δημιουργούν ένα πιο ρεαλιστικό πλάσιμο στα πρόσωπα, χρησιμοποιώντας τη λεγόμενη 'πλατιά' τεχνοτροπία, όπου η σάρκα απλώνεται σε ολόκληρη την έκταση του προσώπου, με πολλές ψιμυθιές και ομαλές μεταβάσεις μεταξύ των τόνων, ενώ η πτυχολογία των ενδυμάτων ξεφεύγει από τη μεταβυζαντινή γεωμετρικότητα και αποκτά τη ρέουσα φυσικότητα της δυτικής τέχνης. Αντίστοιχα, το τοπίο από τη βυζαντινή σχηματοποίηση περνά στη νατουραλιστική απόδοση, συμμετέχοντας στη δυναμική των σκηνών που περιβάλλει. Η ευχέρεια αυτή των ζωγράφων στη μετουσιωμένη χρήση νέων προτύπων αποκαλύπτει τη σχεδιαστική και ζωγραφική τους δεινότητα συγχρόνως με την εικαστική τους παιδεία (μέσω της δυνατότητας πρόσβασής τους σε δυτικές χαλκογραφίες), αποδεικνύοντας ότι και, όταν υιοθετούν τα βυζαντινά πρότυπα, δεν το κάνουν από στείρο μιμητισμό, αλλά αποτελεί αισθητική τους επιλογή.

Στη στροφή τους αυτή, που αφορά σχεδόν αποκλειστικά τη ζωγραφική των φορητών εικόνων και όχι τη μνημειακή τους τέχνη, ο Κωνσταντίνος θα πειραματιστεί περισσότερο, διαφοροποιώντας το ύφος και την τεχνική του, ανταποκρινόμενος στις προτιμήσεις όχι μόνο των ευεργετών αλλά και τις αισθητικές επιλογές των ηπειρωτών, που επηρεάζονται από αυτές. Ο Θεοδόσιος δεν θα

ακολουθήσει την τάση αυτή με θέρμη, παραμένοντας περισσότερο συνεπής στις αρχές του και στα παραδοσιακά πρότυπα. Δεν θα λείψουν όμως και από τον ίδιο οι απόπειρες απόδοσης του νέου αυτού ύφους, όπως διαπιστώνεται σε μια εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ από τον ναό των Αγίων Κων/νου και Ελένης και από το ναό των Αγίων Αναργύρων Αμφιθέας Ιωαννίνων, του 1846.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Θεοδόσιος στις περισσότερες εικόνες υπογράφει ως *Θεοδόσιος Ζώης*, ως *Θεοδόσιος Ζ*, ή με το όνομα *του Θεοδόσιος*. Αυτό, σε σχέση με τα μέχρι πρότινος ελλιπή στοιχεία για το έργο του, ένα μεγάλο μέρος του οποίου παρέμενε μέχρι πρόσφατα ασυντήρητο, δημιούργησε σύγχυση στους ερευνητές, κάποιοι από τους οποίους αναγνώρισαν τρεις ζωγράφους με το όνομα Θεοδόσιος. Μετά από έρευνα, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι υπάρχει μόνον ένας ζωγράφος Θεοδόσιος που δραστηριοποιείται στον ευρύτερο ηπειρωτικό χώρο, ο οποίος υπογράφει με τρεις διαφορετικούς τρόπους[21].

Ένα μέρος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Θεοδοσίου συμπίπτει με την ηγεμονία του Αλή πασά των Ιωαννίνων, ο οποίος πιστεύουμε ότι γνώριζε το έργο του. Σύμφωνα με την παράδοση, ο Αλής επισκέπτονταν συχνά το δάσος με τις βελανιδιές που υπήρχε στην περιοχή της Αγίας Παρασκευής Μαρμάρων, κοντά στην πόλη των Ιωαννίνων. Εκεί, την εποχή της παντοδυναμίας του Αλή, το 1799, ο Θεοδόσιος ζωγράφιζε τις τοιχογραφίες του προαναφερόμενου ναού. Εξάλλου, ο ίδιος ζωγράφος με τον γιό του Κωνσταντίνο εικονογράφησαν και τον ναό του Αγίου Νικολάου στον ίδιο οικισμό, όπου και σήμερα υπάρχει μια εικόνα του Αγίου Ιωάννη (Εικ.18), με αφιέρωση του Θανάση Βάγια, έμπιστου γραμματέα του Αλή πασά.

Από το 1820 ως το 1822, ακολουθεί μια ταραγμένη εποχή για όλη την περιοχή, που καταλήγει με τη θανάτωση του Αλή και το «*χαλασμό*» της πόλης των Ιωαννίνων, ενώ έχει συγχρόνως κηρυχθεί και η Ελληνική Επανάσταση. Την περίοδο αμέσως μετά τον Αλή πασά, ξεκινά και η συνεργασία του Θεοδοσίου με τον γιό του. Ο Θεοδόσιος παύει να εργάζεται λίγο μετά το 1846, έχοντας διανύσει μια καλλιτεχνική πορεία πενήντα ετών περίπου, συγκεφαλαιώνοντας στο έργο του τα πιο γόνιμα δείγματα της μεταβυζαντινής παράδοσης που προηγήθηκε αλλά και τις σύγχρονες επικρατούσες τάσεις, σημαδεύοντας ανεξίτηλα την εκκλησιαστική ζωγραφική του 19^{ου} αι στην Ήπειρο. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η Ήπειρος της εποχής είναι μια ιδιαίτερα προνομιακή περιοχή του Ελληνισμού, σε ό,τι αφορά τις σχέσεις με την Ευρώπη και τις γύρω χώρες. Είναι ο τόπος με τις περιώνυμες σχολές του Ελληνικού διαφωτισμού, των μεγάλων ευεργετών, της αργυροχρυσοχοΐας και των μεγάλων εμπόρων και τραπεζιτών. Σε αυτό το πλαίσιο, πρωταγωνίστησε ο Θεοδόσιος στην τέχνη του. Άξιος συνεχιστής του θα παραμείνει ο γιός του Κωνσταντίνος, ο οποίος θα εξα-

21. Χαρακτηριστική είναι επίσης και η γραφή του Ω που μοιάζει περισσότερο με Ε.

κολουθήσει να εργάζεται έως και το 1889, με καλλιτεχνική πορεία που θα διαρκέσει 67 έτη αδιάλειπτης παραγωγής[22].

Οι δυο μαζί καλύπτουν έναν αιώνα περίπου καλλιτεχνικής δημιουργίας και ήταν οι σημαντικότεροι εκφραστές της παράδοσης και συγχρόνως της ανανέωσης της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στην Ήπειρο, επηρεάζοντας τους συγχρόνους τους[23], αλλά χωρίς ουσιαστικούς συνεχιστές.

Αργότερα, η ελαιογραφία θα κερδίσει έδαφος στο επίπεδο της τεχνικής και θα εκτοπίσει σταδιακά τη νωπογραφία, ενώ η εισαγωγή δυτικών και κυρίως πρακτικών θα απομακρύνει την επίδραση της παράδοσης, συχνά μάλιστα με την υπογραφή εργαστηρίων του Αγίου Όρους.

---

22. Το τελευταίο ενυπόγραφο έργο του Κωνσταντίνου είναι η εικόνα των Αγίων Κων/νου και Ελένης από τον ναό των Αγίων Αναργύρων Αμφιθέας Ιωαννίνων. Υπογράφει ως Κωνσταντίνος Θεοδοσίου ή χάριν συντομίας, χειρ Κ. Θ., έχοντας διανύσει τη μεγαλύτερη, ως τώρα, καλλιτεχνική πορεία ζωγράφου. Για τον Κωνσταντίνο και το έργο του θα γίνει εκτενής αναφορά σε επόμενη μελέτη μας. Συγχρόνως με τον Κωνσταντίνο, ακολουθώντας ανεξάρτητους δρόμους, αγιογραφεί και ο έτερος γιος του Θεοδοσίου, ο Βασίλειος, υπογράφοντας ως Βασίλειος Θεοδοσίου. Σε μία μάλιστα περίπτωση, στην εικόνα του Αγίου Κοσμά του Αιτωλού στον ναό της Αγίας Παρασκευής Πραμάντων, υπογράφει ως Βασίλειος Θ. Ζ. (Θεοδοσίου Ζώη). Ο Βασίλειος όμως είναι υποδεέστερος ζωγράφος και δεν μπορεί να συγκριθεί με τον πατέρα και τον αδελφό του που υπερέχουν καλλιτεχνικά, αν και αναγνωρίζεται μια προσπάθεια υιοθέτησης της τεχνικής και των τεχνοτροπικών στοιχείων τους, σε ένα όμως λαϊκότερο ύφος. Στα ενυπόγραφα έργα του υπογράφει πάντοτε μόνος του.

23. Μια χαρακτηριστική περίπτωση είναι ο ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης, εικονογράφος κυρίως φορητών εικόνων, που έδρασε από τη δεκαετία του 1830 περίπου και εντεύθεν, υπογράφοντας ως πρωτοψάλτης της Μητροπόλεως Ιωαννίνων, βλ. Κ. Μπαρούτας, *Ο Γιαννιώτης ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης*, Αθήνα 1999.



Εικ. 1. Ιωάννινα· οι ναοί του Αγίου Αθανασίου (Μητρόπολη)
και της Παναγίας Περιβλέπτου.



Εικ. 2. Άγιοι Ανάργυροι Ιωαννίνων· άποψη των τοιχογραφιών
του ομώνυμου ναού.



Εικ. 3. α) Μάρμαρα Ιωαννίνων· ναός Αγίου Νικολάου, 1832. Επιγραφή στις τοιχογραφίες του ναού. Αναγράφεται το όνομα του ζωγράφου Θεοδοσίου και του γιού του Κωνσταντίνου.



β) Γραμμένο Ιωαννίνων· ναός Ταξιαρχών, 1819. Επιγραφή στις τοιχογραφίες του ναού. Αναφέρεται μεταξύ άλλων … *δια χειρός Θεοδοσίου Ζώη.*



Εικ. 4. α, β Λεπτομέρειες τοιχογραφιών του ζωγράφου Θεοδοσίου.



Εικ. 5. Ολόσωμοι άγιοι· Λεπτομέρεια τοιχογραφίας από τον ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον οικισμό Δόλιανη Ιωαννίνων.



Εικ. 6. α) Ολόσωμοι άγιοι· λεπτομέρεια τοιχογραφίας του ζωγράφου Θεοδοσίου στον ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου στη Δόλιανη, 1837.



β) Ολόσωμοι άγιοι· λεπτομέρεια τοιχογραφίας του ζωγράφου Ιωάννη Καπεσοβίτη στον ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου στην Αρίστη Ζαγορίου, 1806.



Εικ. 7. Ιωάννινα· Μητρόπολη Ιωαννίνων. Άποψη των τοιχογραφιών του ναού.



Εικ. 8. α) Τοιχογραφία σε μετάλλιο του ζωγράφου Θεοδοσίου στη Μητρόπολη Ιωαννίνων, 1832.

β) Τοιχογραφία σε μετάλλιο του ζωγράφου Αναστασίου από το Καπέσοβο, 1812. Μαννασή Ζαγορίου.



Εικ. 9. Μητρόπολη Ιωαννίνων· οι τοιχογραφίες της Πρόθεσης και του Διακονικού.



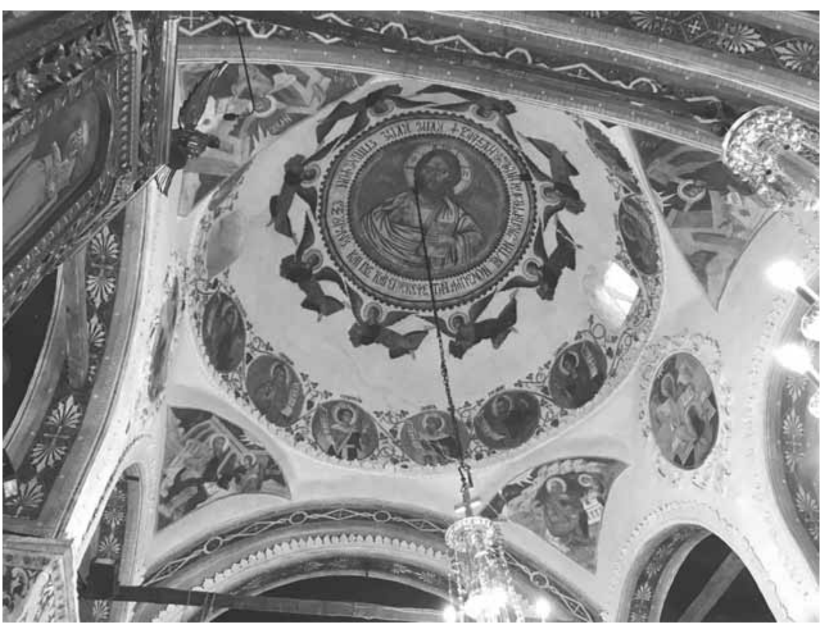
Εικ. 10. Μητρόπολη Ιωαννίνων· οι τοιχογραφίες της αψίδας του Ιερού Βήματος.



Εικ. 11. Μητρόπολη Ι ωαννίνων· οι τοιχογραφίες του κεντρικού τρούλου.



Εικ. 12. Μητρόπολη Ιωαννίνων· η επιγραφή με τα ονόματα του Θεοδοσίου και του γιού του Κωνσταντίνου, 1836.



Εικ. 13. Ιωάννινα, ναός Περίβλεπτου· οι τοιχογραφίες του κεντρικού τρούλου.



Εικ. 14. Ιωάννινα, ναός Περίβλεπτου·
οι τοιχογραφίες στον τρούλο του νάρθηκα.



Εικ. 15. α) Επιγραφή στο ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού της μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας, 1829.

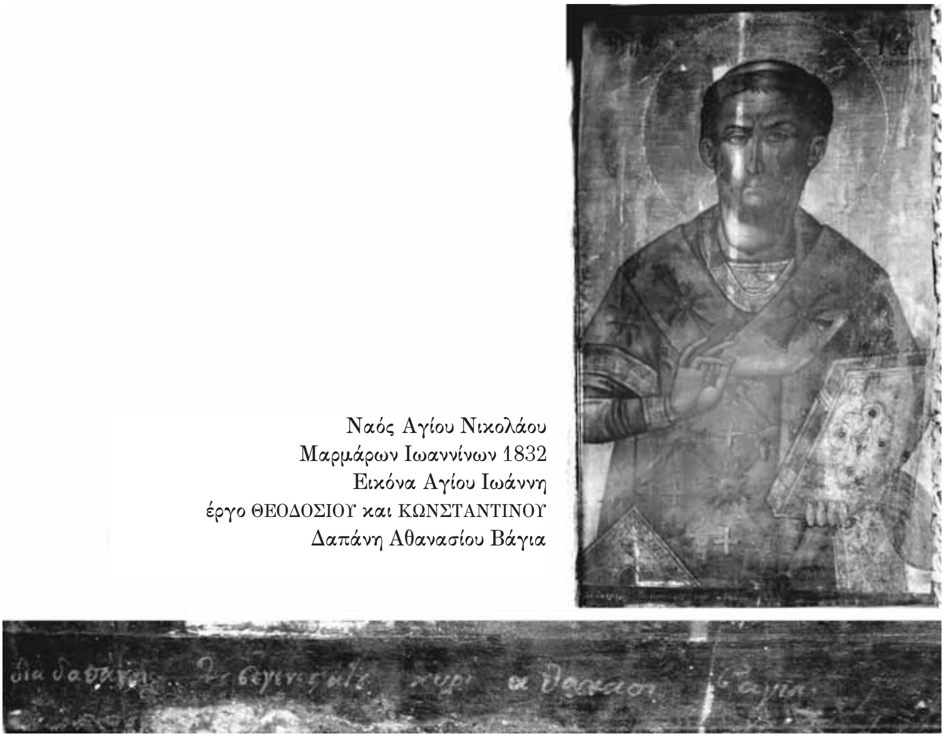
β) Επιγραφή σε ξυλόγλυπτο σταυρό τέμπλου στο ναό του Αγίου Σπυρίδωνα στη Βόνιτσα, 1838.



Εικ. 16. α) Εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας.
β) Εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα.



Εικ. 17. α) Εικόνα του αγίου Σπυρίδωνα.
β) Εικόνα του αγίου Ιωάννη με αγίους. Ο Θεοδόσιος υπογράφει ως Θεοδόσιος Ζ.



Εικ. 18. α) Εικόνα του αγίου Ιωάννη στον ναό του Αγίου Νικολάου Μαρμάρων, 1832.
β) Η επιγραφή που αναφέρει το όνομα του Θανάση Βάγια.

Μαγδαληνή Παρχαρίδου

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΤΑ ΚΟΥΦΑΛΙΑ

Η εκκλησία του Αγίου Αθανασίου βρίσκεται στα Κουφάλια, παλιό μεσαιωνικό οικισμό που μέχρι πρόσφατα διακρινόταν στα Άνω, Κάτω και Μέσο Κουφάλι[1] (Εικ. 1, 2). Εξυπηρετούσε το εκκλησίασμα στον οικισμό του Άνω Κουφαλίου και, σύμφωνα με την προφορική τοπική παράδοση,στη μορφή που είναι σήμερα κτίστηκε περί το 1860, αντικαθιστώντας άλλον παλαιότερο και μικρότερο σε μέγεθος ναό[2]. Τυπολογικά είναι μια τρίκλιτη βασιλική με γυναικωνίτη και περίστωο που, εσωτερικά, δεν διατηρεί πλέον πολλά στοιχεία από την αρχική της μορφή[3].

Διασώζει ωστόσο αξιόλογη σκευή, φορητές εικόνες και μεταλλικά σκεύη του 19ου και του 20ού αιώνα, καθώς και τρεις αξιόλογης τέχνης επιταφίους, ο παλαιότερος από τους οποίους ζωγραφήθηκε σε μουσαμά από τον γνωστό Κολακιώτη ζωγράφο Σταυράκη Μαργαρίτη το 1859 (ή 1857)[4].

---

1. Για την ιστορία και τα μνημεία των Κουφαλίων βλ. Μ. Παρχαρίδου-Αναγνώστου, «Νεότερα στοιχεία από τις καταγραφές της 9ης ΕΒΑ στον νομό Θεσσαλονίκης κατά τα έτη 2009-2010», στο: *ΑΕΜΘ* 24 (2010), Θεσσαλονίκη 2014, 345-348, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία (στο εξής: Παρχαρίδου-Αναγνώστου, Νεότερα στοιχεία).

2. Κατά τον Θ. Α. Γκλαβέρη, *Ο κάμπος της Θεσσαλονίκης. Μια αναδίφηση στη διαχρονική πορεία του*, Θεσσαλονίκη 1998, 125-126, ο ναός κτίστηκε το 1874.

3. Για τον ναό βλ. Σ. Β. Σαμπανοπούλου, στο: Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, *Δίκτυο Αρχαιολογικών Χώρων και Μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας (νομοί Θεσσαλονίκης, Κιλκίς, Πιερίας). Πρόσωπο και Χαρακτήρας*, εισαγωγή Χ. Μπακιρτζής, κατάλογος Σ. Β. Σαμπανοπούλου, <Τετράδια Αρχαιολογίας 5>, Θεσσαλονίκη 2007, 66-67, 131-132, πίν. 5.31-35, 6.0-11, σχ. 24 και Παρχαρίδου-Αναγνώστου, Νεότερα στοιχεία, 345, 346 (εικ. 18, 19), 347, όπου και άλλη βιβλιογραφία.

4. Για τα κειμήλια του ναού και τους τεχνίτες τους βλ. Μ. Παρχαρίδου, *ΑΔ* 65, 2010, Β2 Χρονικά, Θεσσαλονίκη 2014, 1302-1307 και της ιδίας, Νεότερα στοιχεία, ό.π. Στα αναφερόμενα στο παραπάνω *Αρχαιολογικό Δελτίο*, παρά τις δυσκολίες που οφείλονται στην έλλειψη συντήρησης και στις επιζωγραφήσεις αρκετών από τις εικόνες, προσθέτουμε (και σε κάποιες περιπτώσεις διορθώνουμε) τα ακόλουθα: Στον 19ο αιώνα χρονολογούνται οι εικόνες με αρ. κατ. Ε2 (άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη), Ε4 (β΄ μισό, Παναγία Οδηγήτρια με προφήτες και αγίους),

Στο σύνολό τους, τα κειμήλια του ναού καταγράφηκαν από την υπογραφόμενη κατά το έτος 2010 και είναι ασυντήρητα ή με επιζωγραφήσεις που δυσκολεύουν περαιτέρω την αποτίμησή τους[5]. Παρά ταύτα, θα μπορούσαμε με βεβαιότητα να αναφέρουμε ότι μεγάλο μέρος αυτής της σκευής χρονολογείται πριν το 1860 και τεκμηριώνει ότι ο παλαιότερος ναός χρονολογείτο τουλάχιστον στις αρχές του 19ου αιώνα.Σημαντική ένδειξη γι' αυτό αποτελούν οι εικόνες που από επιγραφές χρονολογούνται στο 1806, 1808 και 1809 και παρουσιάζονται με την παρούσα μελέτη.

Παλαιότερη από τις μελετώμενες εικόνες είναι το Όραμα του αγίου Νικολάου (Ε14), η οποία βρίσκεται στο τέμπλο και χρονολογείται από επιγραφή στο «1806»[6] (Εικ. 3). Ο άγιος παριστάνεται στην καθιερωμένη εικονογραφία[7], ως την οσφύ, μετωπικός, ευλογώντας με το δεξιό χέρι και κρατώντας ανοικτό ευαγ-

Ε8 (ή και 20ός αι., άγιος Δημήτριος), Ε22 (ή και 20ός αι., άγιος Τρύφων), Ε26 (άγιοι Χαράλαμπος και Στυλιανός), Ε29 (Παναγία Επταβηματίζουσα), Ε46 (ή και 20ός αι., Άγιοι Πάντες), Ε70 (άγιος Δημήτριος) και Ε73 (άγιος Γεώργιος). Στην περίοδο 1925-1928 χρονολογούνται οι Ε5 (Παναγία Οδηγήτρια), Ε28 (1928, Οι Δώδεκα Απόστολοι), Ε35 (1928, Ο Νυμφίος), Ε36 (1928, Ο Μυστικός Δείπνος), Ε43 (1928, Κυριακή των Πατέρων) που αποδίδονται στον ζωγράφο και άλλων εικόνων του ναού Δ. Χρ. Ζωγράφο. Σε ανώνυμο ζωγράφο του α΄ μισού του 19ου αιώνα αποδίδουμε τις Ε23 (αρχάγγελος Γαβριήλ), Ε24 (Τρεις Ιεράρχες), Ε25 (άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη), Ε27 (Μετάληψη οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας), Ε31 (Γέννηση Χριστού, με την επιγραφή «δέησις την δούλην / ἠρήνο»), Ε40 (Κυριακή της Σαμαρείτιδας), Ε42 (Η Ανάληψη με την επιγραφή «…δούλην νέτο/ …»), Ε44 (Η Πεντηκοστή), Ε48 (Μεταμόρφωση) και Ε49 (αγία Παρασκευή κεφαλοφόρος). Σε κολακιώτικα εργαστήρια αποδίδουμε επίσης τις Ε12 [1872 (ή 1878), άγιοι Πέτρος και Παύλος), Ε19 (δεκαετία 1870, άγιοι Ανάργυροι), Ε33 (Βάπτιση Χριστού), Ε72 (δεκαετία 1870, Ανάληψη Προφήτη Ηλία), Ε80 (δεκαετία 1870;, Αγία Τριάδα) και πιθανόν την Ε74 (Μεταμόρφωση). Στις Ε45 (Αγία Τριάδα), Ε65 (Δευτέρα Παρουσία) και Ε72 (άγιοι Πέτρος και Παύλος) υπάρχουν οι δυσανάγνωστες επιγραφές αντίστοιχα «1839», «…1882…», «1873» (ή 1878). Επίσης, στην Ε11 (Ανάληψη Προφήτη Ηλία) διορθωτέα η αφιερωτική επιγραφή σε «…Μποζήνου Μποϊατζή…». Στον ίδιο ζωγράφο, τέλος, αποδίδουμε τις Ε76 (άγιος Αντώνιος), Ε77 (Παναγία Οδηγήτρια, με επιζωγραφήσεις και δυσανάγνωστη –καλυμμένη από επικαθήσεις ρύπων– αφιερωτική επιγραφή δεξιά από τον ώμο του βρέφους), Ε79 (άγιος Αθανάσιος, με επιζωγραφήσεις), Ε84 (άγιος Χαραλάμπης), Ε88 (Χριστός Παντοκράτορας) και Ε89 (άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος), με δραστηριότητα προσδιορισμένη στο α΄ μισό του 19ου αιώνα.

5. Ευχαριστώ τον νυν προϊστάμενο και ιερέα του ναού π. Δημήτριο Βογιατζή, καθώς και τον ιερέα του ναού π. Βασίλειο Φώτη για τη βοήθεια που μου πρόσφεραν κατά τις πρόσφατες επισκέψεις μου στον ναό, το Φθινόπωρο του 2017.

6. Η επιγραφή της εικόνας εκ παραδρομής αναφέρεται ως «1886» στην Παρχαρίδου, *ΑΔ* 65, ό.π., 1303.

7. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Μ. Παρχαρίδου-Αναγνώστου, «Δύο εικόνες του Ιακώβου Γιακουμή Νικολάου από το Μελένικο στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Χωριστή Δράμας», *Σερραϊκά Σύμμεικτα* 2 (2013), 268-276, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία.

γέλιο στο χωρίο κατά Ιωάννην ι', 11[8]. Φορεί επισκοπική ενδυμασία, χωρίς μίτρα, με γκριζωπό στιχάριο, ένσταυρο ωμοφόριο και ανθοστόλιστο πορτοκαλόχρωμο σάκκο, όλα με χρυσωπές λιθοκόσμητες παρυφές. Στην κεφαλή φέρει φωτοστέφανο με έκτυπους, μικρού μεγέθους ρόδακες, εκατέρωθεν της κόκκινης γραμμής της περιφέρειας, και μεγαλύτερους άλλους, εναλλασσόμενους με έκτυπα από ρόδακες τρίγωνα στον κάμπο (Εικ. 4). Απλούστερο, ίδιας όμως λογικής κόσμημα, συστήνει επίσης την περιφέρεια των μεταλλίων με τη συνοδευτική επιγραφή του θέματος, όπου επιπλέον διακρίνεται λιθοκόσμητη ταινία με χρυσό βάθος. Η Παναγία και ο Χριστός, τέλος, που παραδίδουν στον άγιο τα σύμβολα της ιερωσύνης του, ίπτανται επί νεφελών με κομβιόσχημη κυανόφαιη βάση.

Από τεχνική άποψη, ο άγιος αποδίδεται με σκούρο καφέ προπλασμό που ξανοίγει στην ευρεία επιφάνεια του προσώπου με ανοικτό καστανό χρώμα και φωτίζεται από πλατειές καστανορόδινες γραμμικές ρυτίδες έκφρασης. Τα μάτια σχηματίζονται από παχιά, σκούρα καφέ ευθεία γραμμή στο κάτω μέρος και ομοιόχρωμο ημικύκλιο στο πάνω. Η οφθαλμική κόγχη φωτίζεται από σκούρα λαδί σκιά και τα φρύδια είναι λεπτές σκουροκάστανες γραμμές που εκτείνονται μέχρι τους κροτάφους. Οι κόρες είναι τέλειοι καστανοί κύκλοι με μαύρη ίριδα, τα αυτιά μικρά, σχεδόν σιγμοειδή, το στόμα μικρό και σαρκώδες, η κόμη και το γένειο γεωμετρικά σχήματα από λεπτές, ψαρές τρίχες σε παράταξη. Αβρότερη είναι η απόδοση των προσώπων της Παναγίας και του Χριστού, όπου η ενιαία καστανή επιδερμίδα σκουραίνει στην οφθαλμική κόγχη και φωτίζεται από λευκωπές γραμμές γύρω από τα μάτια, τα φρύδια, τη μύτη, το στόμα και τη βάση του λαιμού, διαγράφοντας ωοειδή σχεδόν την κεφαλή της Παναγίας και τετραγωνισμένη, με μακριά κόμη, αυτήν του Χριστού.

Ανάλογα χαρακτηριστικά απαντώνται επίσης στην Παναγία Γλυκοφιλούσα (Ε81) (Εικ. 5), όπου, παρά τις αλλαγές που επέφερε η επιδιόρθωση του έργου στο «1900», σύμφωνα με τη σχετική επιγραφή δίπλα στον αριστερό ώμο της Παναγίας, αναγνωρίζονται η αυτή γεωμετρία των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών, τα ίδια μετάλλια με τις συνοδευτικές επιγραφές και ανάλογης θεματογραφίας φωτοστέφανο. Ο καθεαυτός χρόνος ζωγράφησης της εικόνας, το «1808», διακρίνεται δίπλα στον δεξιό ώμο της Παναγίας και εκτείνει τη δραστηριότητα του ανώνυμου ζωγράφου του αγίου Νικολάου μέχρι τον χρόνο αυτό.

Συγγενής τεχνοτροπία αναγνωρίζεται στα έργα ενός ακόμη ανώνυμου ζωγράφου που δραστηριοποιείται την ίδια εποχή, το 1806, στον ναό του Αγίου Δημητρίου Αξιούπολης. Ο ζωγράφος της Αξιούπολης διακρίνεται ομοίως για τα ζωηρά χρώματα,την πολυτελή απόδοση των θεμάτων του με την πληθωρική χρήση του χρυσού, τη διακοσμητικότητα στην ένδυση, την εκφραστική, αβρή

8. Για τα αναγραφόμενα χωρία στον κώδικα του αγίου βλ. Παρχαρίδου-Αναγνώστου, Δύο εικόνες, 270-273.

απόδοση των μορφών του, τα έκτυπα φωτοστέφανα από ρόδακες στην περιφέρεια και γεωμετρικά σχήματα στο βάθος, καθώς και τα αγιορειτικού τύπου μετάλλια με διάλιθη γραπτή περιφέρεια[9]. Χαρακτηριστική είναι η τεχνοτροπική ομοιότητα ανάμεσα στις εικόνες των αγίων Νικολάου (Ε14) Κουφαλίων και Αθανασίου (ΑΞΙ/ΑΔ/Ε/11) Αξιούπολης (Εικ. 6), όπου ακολουθείται, με αξιοσημείωτη ομοιότητα, το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο στην ένδυση του αγίου και σε άλλες λεπτομέρειες.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, έχουμε τη γνώμη ότι ο συσχετισμός των δύο ζωγράφων είναι θεμιτός. Υπάρχουν πολλά κοινά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που συνδέουν τους δύο τεχνίτες και επιτρέπουν τη στενή παραβολή ή και την ταύτισή τους. Οι σχετικές ωστόσο δημοσιεύσεις και μελέτες για την εποχή και την περιοχή ελλείπουν και δεν είναι ασφαλής η εξαγωγή περαιτέρω συμπερασμάτων.

Στο ίδιο περίπου διάστημα μπορούμε να χρονολογήσουμετα έργα ενός δεύτερου ανωνύμου ζωγράφου στα Κουφάλια, στον οποίο οφείλονται η αγία Κυριακή (Ε78), ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (Ε86), η Παναγία Γαλακτοτροφούσα με αγίους (Ε91) και ο άγιος Στυλιανός (Ε92) (Εικ. 7, 8, 9, 10). Με εξαίρεση την αγία Κυριακή και τον άγιο Στυλιανό, όπου η επιζωγράφηση δυσκολεύει τη μελέτη τους, η τεχνοτροπία του ζωγράφου μπορεί να περιγραφεί ικανοποιητικά από τις άλλες δύο εικόνες και να προσγράψει και τις τέσσερις στη δραστηριότητα ενός δεύτερου ανωνύμου ζωγράφου στα Κουφάλια.

Η τεχνοτροπία του ζωγράφου αυτού διακρίνεται από πρόσωπα σχεδόν ωοειδή, εύσαρκα, που αποδίδονται με μαλακές αλληλοδιεισδύσεις χρωμάτων, λεία ροδαλή-καστανή σάρκα, μάτια μεγάλα, αμυγδαλωτά και ρεμβώδη, φρύδια λεπτά, καμπύλα και διαγράφοντα μεγάλη την οφθαλμική κοιλότητα, μύτη λεπτή και ευθεία, σώματα με κανονικές αναλογίες, δάκτυλα κομψά και ισχνά, διακοσμητικότητα στις λεπτομέρειες, ένδυση από πυκνές, μαλακές πτυχές, επιμελημένη χρήση χρυσού και ισορροπημένη χρήση χρωμάτων. Ανάλογα χαρακτηριστικά συναντώνται συχνά σε έργα του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα, συνδεόμενα μάλιστα με εργαστήρια της Θεσσαλονίκης και του μακεδονικού χώρου γενικότερα, όπως για παράδειγμα στους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Δρυμό και του Αγίου Γεωργίου στο Μελισσοχώρι[10], ή ακόμη

9. Για τον ζωγράφο βλ. Μ. Παρχαρίδου, «Εικόνες των αρχών του 19ου αιώνα από τον ναό του Αγίου Δημητρίου Αξιούπολης», στο: *Διεθνές Επιστημονικό Συμπόσιο προς τιμήν του ομότιμου καθηγητή Γεωργίου Βελένη, Θεσσαλονίκη, Αμφιθέατρο Αρχαίας Αγοράς, 4-7 Οκτωβρίου 2017*, Θεσσαλονίκη, υπό έκδοση (και *Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Θεσσαλονίκη 2017, 45).

10. Βλ. αντίστοιχα, τα δύο μέρη αποστολικού με αρ. ΔΚ79 και ΔΚ 80 και την εικόνα με αρ. ΔΚ83 (Γενέσιο Θεοτόκου) στον Δρυμό, καθώς και το βημόθυρο με τον Ευαγγελισμό με αρ. ΜΓ85 στο Μελισσοχώρι, στο: Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, *Κατάλογοι εικόνων, λειτουργικών αντικειμένων, παλαιών βιβλίων. Νομός Θεσσαλονίκης Δήμος Μυγδονίας*

του Αγίου Γεωργίου στην Ξυλόπολη, ιδιαίτερα ως προς το χαρακτηριστικό κόσμημα του φωτοστεφάνου με τα ελεύθερα αμοιβαδοειδή θέματα[11].

Εικονογραφικά, σε όλα τα προαναφερόμενα έργα δεν παρατηρείται κάποια ιδιοτυπία, με εξαίρεση την παράσταση του Ευαγγελισμού (Ε86), όπου το ανακράτημα κώδικα από την όρθια Παναγία στη συνομιλία της με τον αρχάγγελο Γαβριήλ[12] συνδέει το έργο και τον ζωγράφο με τον ανώνυμο ζωγράφο του ναού του Αγίου Δημητρίου στην Αξιούπολη (1806)[13]. Η εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα οφείλεται σε δυτικό πρότυπο και, όπως δείχνουν τα παλαιότερα γνωστά μέχρι σήμερα σωζόμενα έργα στους ναούς του Αγίου Μερκουρίου στην Άρτα (1679) και της Παναγίας στους Ζερβάτες (17^{ος}-18^{ος} αι.)[14], ο χώρος γένεσης /υιοθέτησής της εντοπίζεται στις βενετοκρατούμενες (και από παλαιότερα) περιοχές του ελλαδικού χώρου. Στον 18^{ο} αιώνα απαντάται ήδη με συχνότητα, ιδίως στον μακεδονικό χώρο, υποδεικνύοντας τις στενές σχέσεις και τα κοινά πρότυπα που υπήρχαν μεταξύ των καλλιτεχνών στον ευρύτερο χώρο της Μακεδονίας κατά την εποχή αυτή, καθώς και τη συμβολή των ηπειρωτών ζωγράφων στη διάδοση της συγκεκριμένης εικονογραφίας[15].

(Δρυμός, Λητή, Μελισσοχώρι), διεύθυνση Χ. Μπακιρτζής, εποπτεία Δ. Μακροπούλου, καταγραφή Κ. Κατσίκης, <Τετράδια Αρχαιολογίας 2>, Θεσσαλονίκη 2004 (στο εξής: Τετράδια Αρχαιολογίας 2), 31, 32, 83, 167-168 (φωτ. 95-98), 169 (φωτ. 101), 261 (φωτ. 439).

11. Μ. Παρχαρίδου, «Τα κειμήλια του Ιερού Ναού του Αγίου Γεωργίου στην Ξυλόπολη. Τα πρώιμα έργα (17^{ος}-18^{ος} αι.)», στο: Α. Γ. Σέμογλου - Ι. Π. Αρβανιτίδου - Ε. Γ. Γούναρη (επιστ. επιμ.), *Λεπέτυμνος. Μελέτες αρχαιολογίας και τέχνης στη μνήμη του Γεωργίου Γούναρη. Ύστερη ρωμαϊκή, βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδος*, Θεσσαλονίκη 2018 (στο εξής: Παρχαρίδου, Τα κειμήλια του Ιερού Ναού του Αγίου Γεωργίου), 241-245, 250-253 (εικ. 3-14).

12. Για την εικονογραφία και τη σημασία του βιβλίου στην παράσταση του Ευαγγελισμού βλ. Π. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημοθύρου από τον 10ο έως και τον 18^{ο} αιώνα*, <Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται 49>, έκδ. ΑΠΘ-ΚΒΕ, Θεσσαλονίκη 2008 (στο εξής: Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη*), κυρίως σελ. 198.

13. Παρχαρίδου, Εικόνες των αρχών του 19ου αιώνα, ό.π.

14. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη*, 327-328, 329, 416, 450 (πίν. 17), 533 (εικ. Ε146, Ε150).

15. Σημειώνουμε ότι η ίδια χαρακτηριστική και σπάνια μάλλον λεπτομέρεια απαντάται επίσης σε ομόλογα έργα από τη Συλλογή Οικονομοπούλου (18^{ος} αι., Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1984, 111 αρ. 223, πίν. 207, όπου η Παναγία κρατεί το βιβλίο οριζόντια), το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ι. Μητρόπολης Σερρών και Νιγρίτης (β′ μισό 18^{ου} αι., Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη*, 152, 512-εικ. Γ83), τη μονή Σιμωνόπετρας (1760, ό.π., 332, 416), και τους ναούς της Αγίας Παρασκευής Κολχικού [τέλος 18^{ου}-αρχές 19^{ου} αι., Δ. Μακροπούλου - Κ. Κατσίκης, *Κειμηλιακό Απόθεμα σε Ναούς της περιφέρειας Θεσσαλονίκης από τον 16^{ο} ως τον 20ό αιώνα. Φορητές Εικόνες, Λειτουργικά Αντικείμενα, Παλαίτυπα και Χειρόγραφα Βιβλία, Α′, Λαγκαδάς, Άγιος Βασίλειος, Αδάμ, Ανάληψη, Αρδαμέρι,* Β′, *Γερακαρού, Καβαλλάρι, Κολχικό, Πετροκέρασα,* Γ′, *Μελισσουργός, Νέα Απολλωνία, Νικομηδινό, Προφήτης, Λιβάδι, Κάτω Γέφυρα*, <Ακαδημία Θεσμών και Πολιτισμών, Σειρά Η Ελληνική Σκέψη, Στοά των Επιστημών, Βυζαντινή Μακεδονία και Θράκη>, 3, Θεσσαλονίκη 2014 (ηλεκτρονική έκδοση στο independent.academia.edu/DespinaMakropoulou), 206 αρ. 4], των Αγίων Κωνσταντίνου και

Η σκέψη αυτή υποστηρίζεται από το έργο ενός τρίτου ανώνυμου ζωγράφου στα Κουφάλια, στον οποίο οφείλεται η εικόνα με την Κοίμηση της Θεοτόκου (Ε68), χρονολογημένη, σύμφωνα με την επιγραφή της, στο 1809[16] (Εικ. 11, 12). Εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, αναγνωρίζουμε τις αρχές που είναι γνωστές για την καλλιτεχνική παραγωγή του ευρύτερου χώρου της Θεσσαλονίκης γενικότερα, περί το τέλος του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα. Οι μορφές με τα επιμήκη πρόσωπα, τα μεγάλα εξώφθαλμα μάτια, τη λεία επιδερμίδα, που καθορίζεται από υποκάστανη σάρκα με σκούρο καστανό περίγραμμα και σκιάσεις, τη γραμμικά αποδοσμένη κόμη και τριχοφυιία, τα απλοποιημένα σιγμοειδή αυτιά και τα φωτοστέφανα με τους παρατακτικούς έκτυπους ρόδακες απαντώνται σε σειρά έργων από τη Θεσσαλονίκη και την ύπαιθρο χώρα αυτής[17].Τεχνοτροπική ομοιότητα μπορούμε επίσης να αναγνωρίσουμε και με τον δεύτερο ανώνυμο ζωγράφο των Κουφαλίων, ελλείπουν όμως τα στοιχεία της αδιαμφισβήτητης ταύτισης των δύο καλλιτεχνών.

Γενικότερα, παρατηρούμε ότι περί τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα, στον μακεδονικό χώρο δραστηριοποιήθηκαν πολλοί επώνυμοι αλλά κυρίως ανώνυμοι, δηλαδή κατά το μάλλον ή ήττον αταύτιστοι μέχρι στιγμής, ζωγράφοι, όπως αυτοί του εργαστηρίου που δραστηριοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη κατά τον 18ο και τις αρχές του 19ου αιώνα[18],ή ακόμη οι Κολακιώ-

---

Ελένης στη Θεσσαλονίκη [τέλος 18ου-αρχές 19ου αι., ηλ. διεύθυνση http://www.imth.gr/default.aspx?lang=el-GR&loc=1&page=186. Πρβλ. και ό.π., παραλλαγή του τύπου σε εικόνα του Ευαγγελισμού στην αίθουσα του επισκοπικού θρόνου στην Ι. Μητρόπολη Θεσσαλονίκης (1817, Κολακιώτης ζωγράφος), όπου το βιβλίο βρίσκεται ανοικτό πάνω σε χαμηλό τραπέζι, ενώ η Παναγία κρατεί ανοικτό ειλητάριο. Για τον τύπο αυτό βλ. και το βημόθυρο του τέλους του 18ου αιώνα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, στην Παπαδημητρίου, ό.π., 314, 528-εικ. Ε111], και της Παναγίας στην Κρανιά Ελασσόνας [1821, Γ.-Χ. Παπαναστασούλη, «Τέμπλα-Εικόνες», στο: Γ. Μπασλής (γεν. επιμ.), *Ναοί και Κειμήλια Εκκλησιαστικής Συλλογής Κρανιάς Ολύμπου*, [Λάρισα] 2014, 142-143], καθώς και σε ορισμένα μεταγενέστερα έργα, για παράδειγμα στους ναούς του Αγίου Δημητρίου Άνω Σταυρού [δεκαετίες 1830 και 1840, Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, *Κατάλογοι εικόνων, λειτουργικών αντικειμένων, παλαιών βιβλίων. Νομός Θεσσαλονίκης Δήμος Αρέθουσας (Αρέθουσα, Στεφανινά), Δήμος Αγίου Γεωργίου (Ασπροβάλτα, Βρασνά), Δήμος Ρεντίνας (Άνω Σταυρός, Μικρή Βόλβη), Δήμος Μαδύτου (Απολλωνία, Μόδι, Νέα Μάδυτος)*, διεύθυνση Χ. Μπακιρτζής, εποπτεία Δ. Μακροπούλου, καταγραφή Κ. Κατσίκης, <Τετράδια Αρχαιολογίας 4>, Θεσσαλονίκη 2006, 63, 209 (φωτ. 347)] και της Αγίας Τριάδος στο Μόδι [περ. 1840, ό.π.,77, 235 (φωτ. 447)].

16. Η επιγραφή της εικόνας εκ παραδρομής αναφέρεται ως «1890» στην Παρχαρίδου, *ΑΔ* 65, ό.π., 1305.

17. Παρχαρίδου, Τα κειμήλια του Ιερού Ναού του Αγίου Γεωργίου, 242-243, όπου και άλλα παραδείγματα.

18. Α. Τούρτα, «Εικόνες της Ιεράς Μονής Βλατάδων: η συμβολή τους στην έρευνα των καλλιτεχνικών εργαστηρίων της Μακεδονίας κατά την μεταβυζαντινή περίοδο», στο: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη: Σταυροπηγιακὲς καὶ ἐνοριακὲς μονές, ΚΗ΄ Δημήτρια. Ζ΄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο. Ἱερὰ Μονὴ Βλατάδων 18-20 Ὀκτωβρίου 1993*, Θεσσαλονίκη 1995, 191-234. Η ίδια

τες ζωγράφοι, που μπορούν να συσχετιστούν ή και να ταυτιστούν με ορισμένους ανώνυμους του τέλους του 18ου αιώνα[19].

Περαιτέρω έρευνα επίσης πιστεύουμε ότι θα συσχετίσει ή και θα ταυτίσει και άλλους ανώνυμους ζωγράφους με επώνυμους ομοτέχνους τους, για παράδειγμα τον ανώνυμο ζωγράφο του 1806 από την Ξυλόπολη με σύγχρονό του καλλιτέχνη που δραστηριοποιήθηκε στον ναό του Αγίου Γεωργίου στον Σοχό[20].

Ολοκληρώνοντας και πριν συνοψίσουμε τις παρατηρήσεις μας, επισημαίνουμε ότι οι περισσότερες από τις εικόνες του ναού του Αγίου Αθανασίου Κουφαλίων είναι ασυντήρητες και για το λόγο αυτό δύσκολα προσιτές στην έρευνα. Σε ορισμένες μάλιστα, όπως προαναφέραμε, υπάρχουν επιγραφές που μόλις διακρίνεται η παρουσία τους κάτω από παχύ στρώμα ρύπων, ενώ δεν λείπουν και αυτές που μόνο με την τεχνοτροπία τους μας υποψιάζουν ότι θα μπορούσαν να ενταχθούν στη μελετώμενη περίοδο.

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που είναι σαφές είναι ότι στις αρχές του 19ου αιώνα στον ναό υπάρχει ένα μεγάλο σύνολο εικόνων που βεβαιώνει ότι στη θέση του σημερινού κτηρίου υπήρχε άλλο παλαιότερο, που ανακαινίστηκε πιθανόν περί

«Aperçu de la peinture religieuse à Thessalonique et ses environs au XVIIIes. Peintre set courants artistiques», *Problemina Izkustvoto* 2 (1997), 18-22. Ι. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά το 19ο αιώνα. Ζωγράφοι - Εργαστήρια - Καλλιτεχνικές τάσεις*, Θεσσαλονίκη 2006 (στο εξής: Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*), κυρίως σελ. 78-81 και Ι. Ζάρρα - Χ. Μεράντζας - Σ. Τσιόδουλος, *Από τον μεταβυζαντινό στον νεότερο ελληνικό πολιτισμό. Παραδείγματα εικαστικής παραγωγής (16ος-20ός αιώνας)*, [Αθήνα] 2015, 25-26.

19. Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα που παρατηρείται, για παράδειγμα, ανάμεσα σε εικόνες ανωνύμου ζωγράφου από τον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Μελισσοχώρι και των Δημητρίου και Μαργαρίτη Λάμπου από τους ναούς της Αγίας Παρασκευής Κολχικού (ζ. Δημήτριος Λάμπου, 1834), Προφήτη Ηλία στα Πετροκέρασα (ζ. Δημήτριος Λάμπου, 1835, 1838) και Προφήτη Ηλία στον Προφήτη Λαγκαδά (ζ. Δημήτριος και Μαργαρίτης Λάμπου, 1836 και 1834)· αντίστοιχα Τετράδια Αρχαιολογίας 2, 88, 269 (φωτ. 468) και Μακροπούλου - Κατσίκης, *Κειμηλιακό Απόθεμα*, 212 (εικ. 22), 235 (εικ. 4), 247 (εικ. 41), 366 (εικ. 58), 367 (εικ. 61). Για τους Κολακιώτες ζωγράφους βλ. Δ. Ευγενίδου, «Μια «συντεχνία» αγιογράφων του 19ου αιώνα από την Κολακιά», *Μακεδονικά* 22 (1982), 180-204. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, κυρίως σελ. 128-143. Α. Τσιγκαροπούλου, *Η καλλιτεχνική ταυτότητα της συντεχνίας των Κολακιωτών ζωγράφων. Συμβολή στη μελέτη της αγιογραφίας του 19ου αιώνα, δ.δ.*, <ΑΠΘ>, Α′, Β′, Θεσσαλονίκη 2011. Παρχαρίδου-Αναγνώστου, Νεότερα στοιχεία, κυρίως σελ. 338, 339, 341, 342, 345, 346 και Μ. Παρχαρίδου-Αναγνώστου - Α. Μπούμπας, «Στοιχεία για την ιστορία του οικισμού του Ανατολικού», *Θεσσαλονίκη. Επιστημονική Επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης του Δήμου Θεσσαλονίκης* 9 (2017), 51-52, όπου και άλλη βιβλιογραφία.

20. Για τις εικόνες του 1806 από τον ναό του Αγίου Γεωργίου Ξυλόπολης βλ. Μ. Παρχαρίδου, *ΑΔ* 64, 2009, Β2 Χρονικά, Αθήνα 2014, 791. Η ίδια, Νεότερα στοιχεία, 340 (εικ. 6), 341. Η ίδια, Τα κειμήλια του Ιερού Ναού του Αγίου Γεωργίου, 239, όπου και άλλη βιβλιογραφία. Η παρατήρηση για τον συσχετισμό αυτού του ζωγράφου με τον ζωγράφο αρκετών από τις εικόνες του ναού του Αγίου Γεωργίου στον Σοχό οφείλεται σε αυτοψία της υπογραφομένης στον ναό κατά το 2017.

την περίοδο αυτή. Οι εικόνες του φέρουν ελληνικές επιγραφές και αποκαλύπτουν ελληνόφωνο εκκλησίασμα, ενώ οι ζωγράφοι που εργάστηκαν στον ναό είναι ανώνυμοι μέχρι στιγμής, εντάσσονται όμως στο καλλιτεχνικό κλίμα του κεντρομακεδονικού χώρου και αποκαλύπτουν τις αισθητικές και άλλες επιλογές του εκκλησιάσματος της χριστιανικής κοινότητας των Κουφαλίων.

Summary: Paper presents a group of portable icons of the early 19th century from the church of Agios Athanasios in Koufalia, Thessaloniki. The icons prove the existence of an elder church at the place of the existing one. Their iconographic and stylistic comparison with contemporaneous others from the region of central Macedonia, reveals them as interesting, noteworthy works of the period.



Εικ. 1. Κουφάλια, ναός Αγίου Αθανασίου, όψη από ΒΑ.



Εικ. 2. Άποψη του τέμπλου.



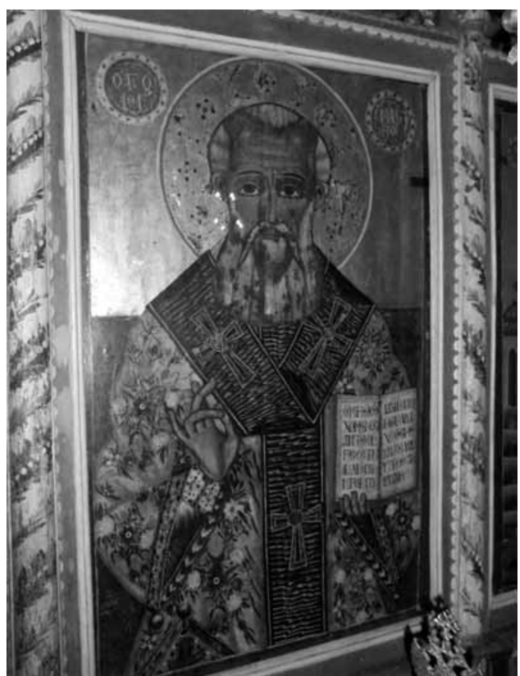
Εικ. 3. Φορητή εικόνα με τον άγιο Νικόλαο Ε14, 1806.



Εικ. 4. Λεπτομέρεια από το φωτοστέφανο του αγίου Νικολάου Ε14.



Εικ. 5. Φορητή εικόνα με την Παναγία Γλυκοφιλούσα Ε81, 1808 και 1900.



Εικ. 6. Αξιούπολη, ναός Αγίου Δημητρίου, φορητή εικόνα με τον άγιο Αθανάσιο ΑΞΙ/ΑΔ/Ε11, 1806.



Εικ. 7. Κουφάλια, ναός Αγίου Αθανασίου, φορητή εικόνα με την αγία Κυριακή Ε78, περ. 1806-1809.



Εικ. 8. Βημόθυρα με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου Ε86, περ. 1806-1809.



Εικ. 9. Παναγία γαλακτοτροφούσα Ε91, περ. 1806-1809.



Εικ. 10. Ο άγιος Στυλιανός Ε92, περ. 1806-1809.



Εικ. 11. Κοίμηση της Θεοτόκου
Ε68, 1809.



Εικ. 12. Λεπτομέρεια από την εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ε68.

Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΝΕΟΜΑΡΤΥΡΩΝ: ΟΙ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥΣ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19ο ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20οῦ ΑΙΩΝΑ

Στίς μέρες μας, οἱ Νεομάρτυρες τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας βρίσκονται στό ἐπίκεντρο τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας, τά πορίσματα τῆς ὁποίας καταγράφονται ἀπό τούς ἐρευνητές σέ μελέτες καί ἄρθρα ἀλλά καί στά Πρακτικά εἰδικῶν ἐπιστημονικῶν Συνεδρίων, πού ἔχουν διοργανωθεῖ κατά τίς τελευταῖες δεκαετίες στόν τόπο μας. Στό πλαίσιο αὐτό, νέα, ἄγνωστα τίς περισσότερες φορές, ἁγιολογικά κείμενα, Μαρτύρια καί Ἀκολουθίες, τῆς μεταβυζαντινῆς κυρίως περιόδου, βλέπουν τό φῶς τῆς δημοσιότητας, συμβάλλοντας στή μελέτη τόσο τοῦ φαινομένου τῶν Νεομαρτύρων ὅσο καί τῆς περαιτέρω λειτουργικῆς τους τιμῆς. Παράλληλα, στό φῶς τῆς ἔρευνας τίθεται καί ἡ εἰκονογράφηση τῶν Νεομαρτύρων, ὅπως αὐτή ἀποτυπώθηκε σέ μεγάλο ἀριθμό τοιχογραφιῶν, φορητῶν εἰκόνων καί χαλκογραφιῶν, πού ἀπεικονίζουν τή μορφή τους, τό μαρτύριο ἤ τήν κοίμησή τους, καθώς καί σκηνές ἀπό τή δράση καί τά θαύματά τους. Ἔτσι, τά πορίσματα τῆς ὁλοένα ἐντεινόμενης μελέτης τῆς εἰκονογράφησης τῶν Νεομαρτύρων ἐμπλουτίζουν τή σχετική βιβλιογραφία, ἀκολουθώντας τόν δρόμο πού ἔδειξαν οἱ μακαριστοί καθηγητές Μίλτος Γαρίδης καί Ἀθανάσιος Παλιούρας[1]. Στή μνήμη τοῦ τελευταίου αὐτοῦ πρωτοπόρου ἐπιστήμονα, ὁ ὁποῖος πολλάκις μᾶς εἶχε προτρέψει προσωπικῶς στό νά ἀσχοληθοῦμε μέ τήν νεομαρτυρολογική εἰκονογραφία, ἀφιερώνουμε τήν παροῦσα εἰσήγηση.

Ἡ εἰκονογράφηση τῶν Νεομαρτύρων εἶναι ἕνα ἀπό τά νεότερα στοιχεῖα πού προστέθηκαν στά εἰκονογραφικά προγράμματα τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Ἡ ἔνταξή της τοποθετεῖται ἤδη ἀπό τόν 16ο αἰώνα γενικεύτηκε ὅμως κατά τόν 18ο καί 19ο αἰώνα. Ἡ εἰκονογράφηση αὐτή ἀποτελεῖ ἰδιαίτερη θεματική ἑνότητα, καθώς οἱ ἀπεικονίσεις αὐτές δίνουν τή μαρτυρία τῆς ἐποχῆς, συμβάλλουν στή γνώση τῆς ἱστορίας καί ἐμπλουτίζουν τήν πινακοθήκη τῶν Ἁγίων. Στίς ἀπεικονίσεις αὐτές ἀποτυπώνονται ἐπίσης στοιχεῖα τῆς ἐποχῆς

1. Κλασική θεωρεῖται ἡ μελέτη τῶν: Μ. Γαρίδη - Θ. Παλιούρα, «Συμβολή στήν εἰκονογραφία νεομαρτύρων», *Ἠπειρωτικά Χρονικά* 22 (1980) 169-205.

κατά τήν ὁποία φιλοτεχνήθηκαν, ὅπως π.χ. ἡ ἐνδυμασία, πού προσαρμόζεται στά σύγχρονα ἐνδυματολογικά δεδομένα τῆς τουρκοκρατίας. Ἔτσι, πολλοί νεομάρτυρες φοροῦν ἐνδυμασίες τῆς ἐποχῆς τῆς Τουρκοκρατίας, ὅπως σεγκούνι, γιλέκο ἤ μακρύ ἐπανωφόρι μέ γούνινη ἐπένδυση. Κλασικό εἶναι τό παράδειγμα τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ ἐν Ἰωαννίνοις τοῦ φουστανελᾶ, ἡ χαρακτηριστική ἐνδυματολογική ἐπιλογή τῆς ἀπεικόνισης τοῦ ὁποίου ἀπετέλεσε στοιχεῖο πρωτόγνωρο γιά τίς ἀπεικονίσεις τῶν μαρτύρων· ἕνα στοιχεῖο πού ἐπιτρέπει στόν ἱστορικό χρόνο νά διεισδύσει μέσα στό εἰκαστικό δημιούργημα.

Μία ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τοῦ ἁγίου αὐτοῦ, τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰ., πού φυλάσσεται στήν εἰκονοθήκη τῆς μονῆς Ξενοφῶντος παραθέτουμε στό πλαίσιο τῆς παρούσας μελέτης. Φέρει τήν ἐπιγραφή: «*Ὁ ἅγιος Γεώργιος ὁ Νέος ὁ ἐξ Ἰωαννίνων*», ἐνῶ εἶναι χαρακτηριστική ἡ ἀπεικόνιση τῆς λίμνης καί τῆς πόλης τῶν Ἰωαννίνων στό κάτω μέρος τῆς εἰκόνας (Εἰκ. 1). Ἀναφέρουμε ἐπίσης τοιχογραφία τοῦ νεομάρτυρα ἁγίου Γεωργίου τοῦ ἐν Ἰωαννίνοις σέ στηθάριο, στόν ἐξωνάρθηκα τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου, καθώς καί ἕτερη ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τοῦ προστάτη τῶν Ἰωαννίνων στό χιλανδαρινό κελλί Ἀρχαγγέλων τῶν Καρυῶν, πού φέρει τήν ἀφιερωματική ἐπιγραφή: «*Δέησις τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ Δανιήλ ἱερομονάχου καί Ἰωσήφ μοναχοῦ*», ἐνῶ χαρακτηριστική εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῆς λάρνακας μέ τό ἱερό λείψανο τοῦ Ἁγίου, γύρω ἀπό τήν ὁποία προσεύχονται πιστοί. Ὡς ἄλλα δύο παραδείγματα μέ χαρακτηριστική τήν ἐνδυματολογική ἐπιλογή παραθέτουμε: α) ἀδημοσίευτη τοιχογραφία τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου, πού μαρτύρησε στή Σόφια τό 1515, καί ἡ ὁποία βρίσκεται στόν νότιο τοῖχο τῆς Λιτῆς τοῦ καθολικοῦ τῆς ἀθωνικῆς μονῆς Χιλανδαρίου, ἔργο τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους Βενιαμίν καί Ζαχαρίου τό 1803 (Εἰκ. 2) καί β) ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τοῦ νεομάρτυρα Χριστόδουλου τοῦ ἐκ Κασσάνδρας μέ σκηνές τοῦ Βίου του, ἔργο τοῦ μοναχοῦ Νικηφόρου τοῦ ἐργαστηρίου τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους τοῦ ἔτους 1846, στό εἰκονοφυλάκιο τῆς μονῆς Παντοκράτορος[2] (Εἰκ. 3). Ὑπό τήν παραπάνω ἔννοια, ὁρισμένες ἀπεικονίσεις Νεομαρτύρων ἀποτελοῦν πολύτιμο πηγαῖο ὑλικό γιά τήν κοινωνική ἱστορία καί τή λαογραφία. Ἐπιπροσθέτως, οἱ ἀπεικονίσεις αὐτές ἀποτελοῦν ἐνίοτε σημαντικό ἁγιολογικό ὑλικό, ἐφόσον ἀποτελοῦν τίς μοναδικές ἤ συμπληρωματικές πηγές πληροφόρησης γιά κάποιους Νεομάρτυρες.

Ὁ ὅρος «νέος μάρτυς» μαρτυρεῖται ἤδη ἀπό τόν 14ο αἰώνα καί ἡ χρήση του συνεχίζεται μέχρι καί τόν 17ο αἰώνα, ὁπότε ἀρχίζει νά ἐπικρατεῖ ὁ σύνθετος τύπος «νεομάρτυς». Ἡ καθιέρωση τῆς τιμῆς τῆς μνήμης τῶν Νεομαρτύρων, ἀμέσως μετά τό μαρτύριό τους, βεβαιώνει τήν ἀποδοχή τῆς θυσίας τους ἀπό τήν Ἐκκλησία (ἔστω καί σιωπηρή γιά εὐνόητους λόγους) καί τήν ἀναγνώριση

---

2. Εὐχαριστίες στή μονή Παντοκράτορος γιά τήν ἄδεια δημοσίευσης τῆς εἰκόνας.

τῆς σημασίας της γιά τό Γένος. Τό μαρτύριο τῶν περισσότερων ἀπό τούς Νεομάρτυρες ξεπέρασε, σχεδόν ἀμέσως, τά τοπικά ὅρια καί ἡ φήμη του ἀπέκτησε εὐρύτατο νόημα γεγονός πού καθιέρωσε τούς Ἁγίους αὐτούς στή συνείδηση τῶν πιστῶν. Συχνά ἡ εἰκονογράφηση τῶν Νεομαρτύρων γίνεται σχεδόν ἀμέσως ἤ λίγο ἀργότερα ἀπό τό μαρτύριό τους καί, ὁπωσδήποτε, πρίν τήν ἐπίσημη ἀναγνώριση τῆς ἁγιότητάς τους. Ἡ ἀναζήτηση ἐπίσης ἀπό τούς ἁπλούς πιστούς ὑποδειγμάτων ἁγιότητας πρός μίμηση ὑπῆρξε καθοριστική. Τά παραπάνω ἀποτελοῦν τούς κύριους λόγους, γιά τούς ὁποίους οἱ τοπικοί ἁγιογράφοι, τά εἰκονογραφικά ἐργαστήρια, ἀνάμεσά τους καί τά ἁγιορειτικά, ἀλλά καί τά ἀντίστοιχα κέντρα παραγωγῆς χαλκογραφιῶν δέν περίμεναν τήν ἐπίσημη ἁγιοκατάταξη, προκειμένου νά εἰκονογραφήσουν τίς ἱερές μορφές τους. Ἐμβληματικό εἶναι τό παράδειγμα τοῦ ἀνώνυμου λαϊκοῦ ζωγράφου πού ἱστόρησε τόν Ἁγιορείτη ἱερομάρτυρα Κοσμᾶ τόν Αἰτωλό (†1779), σχεδόν ἀμέσως μετά τήν ταφή του, σέ τοιχογραφία, πάνω ἀπό τόν τάφο του στό Κολικόντασι τοῦ Φίερι, στόν εἰκονογραφικό τύπο τοῦ ὁσίου μοναχοῦ. Ἀναφέρουμε ἐπίσης τήν περίπτωση τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ ἐν Ἰωαννίνοις, πού ἁγιογραφήθηκε μόλις δεκατρεῖς μέρες μετά τό μαρτύριό του ἀπό τόν χιοναδίτη ζωγράφο Ζήκο Μιχαήλ. Στή συνάφεια αὐτή, θά πρέπει ἐπίσης νά ἀναφέρουμε ὅτι πρῶτα παραδείγματα Νεομαρτύρων πού ἱστορήθηκαν σέ χρόνο κοντινό μέ τό μαρτύριό τους, διευρύνοντας τήν ἕως τότε θεματολογία τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἀποτελοῦν οἱ ἅγιοι: Ἰωάννης ὁ ἐκ Τερόβου Ἰωαννίνων (μαρτύριο 1526 - εἰκονογράφηση 1548), Δαμιανός ἀπό τό Μυρίχοβο τῆς Θεσσαλίας (†1568) ὁ Ἁγιορείτης καί ὁ ἅγιος Νικόλαος ὁ ἐκ Μετσόβου (μαρτύριο 1617 - εἰκονογράφηση 1637). Κατευθυνόμενοι ὅμως σιγά σιγά πρός τό Ἅγιον Ὄρος, θά πρέπει νά ὑπογραμμίσουμε ὅτι, οὐσιαστικά, οἱ ἀπεικονίσεις Νεομαρτύρων ἀκολουθοῦν τό παράδειγμα τοῦ ἁγίου Γεωργίου, πού μαρτύρησε στή Σόφια τό 1515 καί εἰκονογραφήθηκε γιά πρώτη φορά ἤδη τό 1537 στό Ἅγιον Ὄρος, καί συγκεκριμένα στή Μολυβοκκλησιά τῆς περιοχῆς τῶν Καρυῶν.

Ἕνα ἀπό τά σημαντικότερα κέντρα εἰκονογράφησης τῶν ἁγίων Νεομαρτύρων ἀλλά καί σχεδιασμοῦ καί ἀναπαραγωγῆς χαλκογραφιῶν πού τούς ἀπεικονίζουν εἶναι καί τό Ἅγιον Ὄρος. Ἄλλωστε, τουλάχιστον τό ἕνα τρίτο ἀπό τούς νεοφανεῖς αὐτούς Ἁγίους εἶναι Ἁγιορεῖτες ἤ πνευματικά τέκνα Ἁγιορειτῶν πατέρων, ἀπό τούς ὁποίους καθοδηγούμενοι πνευματικά ἀξιώθηκαν τοῦ Μαρτυρίου. Μία μάλιστα ἀπό τίς πιό συγκινητικές μαρτυρίες τῆς διαμονῆς τους στό Ἅγιον Ὄρος θεωροῦνται ἡ εἰκόνα τῶν Ἀρχαγγέλων στό τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου, πού ἱστόρησε ὁ διονυσιάτης ὁσιομάρτυς Ἰωσήφ ὁ Ζωγράφος (†1819), καί τά παρεκκλήσια τῆς Μεταμορφώσεως καί τῆς Παναγίας στήν κορυφή τοῦ Ἄθω καί λίγο χαμηλότερα στήν πλαγιά, τά ὁποῖα ἔκτισε ὁ ἁγιαννανίτης ὁσιομάρτυς Δαβίδ (†1813).

Παρόλα αὐτά, θά πρέπει νά τονιστεῖ ὅτι στόν ἁγιορειτικό χῶρο δέν ἔχει γίνει

συστηματική ἔρευνα καί μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν, τῶν φορητῶν εἰκόνων ἀλλά καί τῶν χαλκογραφιῶν πού συνδέονται μέ τούς Νεομάρτυρες· ἔργα τά ὁποῖα σέ ἀρκετές περιπτώσεις παρουσιάζουν μεγάλο εἰκονογραφικό ἐνδιαφέρον. Τό περισσότερο ὑλικό παραμένει ἄγνωστο καί ἀνερεύνητο καί ἡ ὅποια δημοσίευση κάποιων ἀπό τά παραπάνω ἔργα τέχνης ἔχει γίνει εὐκαιριακά καί ὄχι μέ σκοπό μεθοδικῆς παρουσίασης τοῦ θέματος. Θά πρέπει, κατά τή γνώμη μας, πρῶτα νά δεῖ τό φῶς τῆς δημοσιότητας τό περιεχόμενο τῶν συλλογῶν τῶν ἔργων αὐτῶν, προκειμένου στή συνέχεια νά καταστεῖ ἐφικτό νά ἐκτιμηθεῖ καί νά ἀξιολογηθεῖ τό ὑλικό μέ καλλιτεχνικά, ἱστορικά, λειτουργικά καί λαογραφικά κριτήρια.

Ὡς συμβολή στή μελέτη τῆς εἰκονογράφησης τῶν Νεομαρτύρων στό Ἅγιον Ὄρος, κυρίως κατά τόν 19ο καί τήν πρώτη περίοδο τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἄς θεωρηθεῖ ἡ παρούσα μελέτη. Στό πλαίσιο αὐτῆς τῆς ἐν ἐξελίξει ἐρευνητικῆς μας προσπάθειας, ἐπιχειρεῖται μία ἐπιλεκτική παρουσίαση εἰκαστικῶν νεομαρτυρολογικῶν ἔργων –τά περισσότερα ἐκ τῶν ὁποίων εἶναι ἀδημοσίευτα– πού βρίσκονται στόν ἀθωνικό χῶρο καί τονίζεται ἡ σημασία τους. Ἰδιαίτερη ἀναφορά γίνεται σ' ἐκείνους τούς Νεομάρτυρες, τῶν ὁποίων ἡ ἐξιστόρηση τοῦ μαρτυρίου τους (πού συντάχθηκε κυρίως ἀπό Ἁγιορεῖτες λογίους) διαδόθηκε γρήγορα καί εἶχε βαθύτατη ἀπήχηση και στήν εἰκονογραφησή τους στά ἁγιορειτικά ἐργαστήρια, ὅπου συνεχίζεται ἡ εἰκονογραφική παράδοση. Σέ γενικές γραμμές, ἀκολουθοῦνται παλαιότερα μεταβυζαντινά πρότυπα, τά ὁποῖα ἐμπλουτίζονται μέ λεπτομερειακά ἀφηγηματικά στοιχεῖα. Θά μποροῦσε, ἑπομένως, νά γίνει λόγος γιά μεταβυζαντινή τέχνη ἀκόμη καί κατά τήν περίοδο πού ἐξετάζουμε, καθώς τό νεότερο χρονικό ὅριο τῆς ἐν εὐρείᾳ ἐννοίᾳ μεταβυζαντινῆς τέχνης γιά τόν μακεδονικό χῶρο, στόν ὁποῖο ἀνήκει καί τό Ἅγιον Ὄρος, θά πρέπει νά διευρυνθεῖ μέχρι τήν ἀπελευθέρωση τῆς περιοχῆς μέ τούς νικηφόρους Βαλκανικούς Πολέμους τοῦ 1912-1913. Μάλιστα μέχρι τά τέλη τοῦ 19ου καί τίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἡ ἐκκλησιαστική ζωγραφική διατηρεῖ ἀρκετά ἀπό τά μεταβυζαντινά της χαρακτηριστικά, στό μεγαλύτερο μέρος τῆς παραγωγῆς της[3].

Στήν ἐντοίχια ζωγραφική τοῦ Ἁγίου Ὄρους, συνήθως οἱ ἅγιοι Νεομάρτυρες εἰκονογραφοῦνται στόν χῶρο τῆς Λιτῆς ἤ σέ περίοπτες πλευρές τῶν πεσσῶν σέ ἄλλους χώρους τοῦ ναοῦ. Το γεγονός έχει συμβολικό χαρακτῆρα, πού ὑπογραμμίζει τήν ἰδιαίτερη τιμή πρός ἐκείνους πού θυσίασαν τή ζωή τους γιά τήν ἀγάπη τοῦ Χριστοῦ ἀλλά καί τήν προβολή τους ὡς «στύλων τῆς Ἐκκλησίας», ὡς στυλοβατῶν τῆς ὀρθόδοξης πίστης καί ὡς προτύπων καί στηριγμάτων γιά τούς μοναχούς και, κατ' ἐπέκταση, γιά τούς ὑπόδουλους χριστιανούς. Ἐνδιαφέρον γιά τό θέμα πού διαπραγματευόμαστε παρουσιάζει ἐπίσης καί ἡ ποικιλία

3. Ν. Νικονάνος, «Ἡ μεταβυζαντινή ζωγραφική τῆς Μακεδονίας», *Ἡ νεότερη καί σύγχρονη Μακεδονία, Ἱστορία-Οἰκονομία-Κοινωνία-Πολιτισμός, τ. Α΄, Ἡ Μακεδονία κατά τήν τουρκοκρατία*, Θεσσαλονίκη 1992, 182.

στίς προσωνυμίες πού ἀποδίδονται στούς νεοφανεῖς αὐτούς ἁγίους: Νεομάρτυς, Ὁσιομάρτυς, Ἅγιος.

Σέ γενικές γραμμές, ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη, οἱ μορφές ἀποδίδονται σύμφωνα μέ τίς περιγραφές τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν ἁγίων πού παρέχονται ἀπό τά νεομαρτυρολόγια. Ἔτσι, ἡ συμβατότητα τῆς μορφῆς τους ἔχει διαφυλάξει ὁρισμένα τουλάχιστον ἀπό τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τους, πόσο μᾶλλον ὅταν πρόκειται γιά ἀπεικονίσεις σύγχρονες μέ τό μαρτύριο τῶν ἁγίων αὐτῶν. Βλέπουμε, γιά παράδειγμα, ἕνα χρόνο μετά τό μαρτύριο τοῦ ὁσιομάρτυρα Λουκᾶ τοῦ Ἁγιαννανίτου (†1802), νά ἔχουμε τήν πρώτη ἀπεικόνισή του σέ φορητή εἰκόνα τοῦ ἔτους 1803, πού βρίσκεται στή σκήτη Ἁγίας Ἄννης, ἔργο πιθανώτατα τοῦ Νικηφόρου Α΄ τῆς συνοδείας τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Ἕνα ἔτος ἀργότερα, τό 1804, ὁ ἴδιος ζωγράφος φαίνεται ὅτι ἱστόρησε τόν παραπάνω ἅγιο συνδιαλεγόμενο μέ τόν ἕτερο ἁγιαννανίτη ὁσιομάρτυρα Ἱλαρίωνα (†1804). Ἡ πρώτη, λοιπόν, ἀπεικόνιση τοῦ ὁσιομάρτυρα Λουκᾶ γίνεται μόλις ἕνα ἔτος ἀπό τό μαρτύριό του, ἐνῶ τοῦ δεύτερου γίνεται τήν ἴδια χρονιά κατά τήν ὁποία μαρτύρησε. Σέ ἕνα ἄλλο παράδειγμα, ἕνα μόλις χρόνο μετά τό μαρτύριο τοῦ νεομάρτυρα Κωνσταντίνου τοῦ ἐξ Ἀγαρηνῶν (†1819), ὁ ὁποῖος εἶχε ζήσει καί βαπτιστεῖ χριστιανός στή σκήτη Καυσοκαλυβίων, ἔχουμε τήν πρώτη ἀπεικόνισή του ἀπό τόν, γνωστό καί ἀπό ἄλλα ἔργα του πού ἡ ἔρευνά μας ἐντόπισε, μοναχό Προκόπιο. Στή φορητή αὐτή εἰκόνα πού φυλάσσεται στήν καυσοκαλυβίτικη καλύβη Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ὁ ζωγράφος ἐμφανίζεται πιό παραδοσιακός, ἐνδύοντας τόν ἅγιο ἀρχαιοπρεπῶς, μέ χιτώνα καί μανδύα.

Στό Ἅγιον Ὄρος, κατά τήν ἐξεταζόμενη περίοδο, ἀπό τήν μελέτη τῆς νεομαρτυρολογικῆς εἰκονογραφίας καί μέ βάση τά μέχρι σήμερα ἐξετασθέντα δείγματα, ὅπως αὐτά ἀποτυπώνονται στίς ἐπιφάνειες τοιχογραφιῶν, φορητῶν εἰκόνων καί χαλκογραφιῶν, διακρίνουμε ὁρισμένους βασικούς εἰκονογραφικούς τύπους, πού ἐντάσσονται σέ δύο κύριες ὁμάδες: ἐκείνη τῶν μεμονωμένων ἁγίων καί τήν πιό σύνθετη, αὐτή τῆς Συνάξεως ἁγίων.

Στήν πρώτη περίπτωση, οἱ ἅγιοι Νεομάρτυρες παριστάνονται συνήθως ὁλόσωμοι, μέ τό δεξί χέρι τους, λυγισμένο στό ὕψος τοῦ στήθους, νά κρατοῦν λεπτό ἀκόσμητο σταυρό καί μέ τό ἀριστερό συνηθέστερα κλαδί φοίνικα, σύμβολο δόξας καί ἀθανασίας, ἤ ἀνοικτό εἰλητάριο μέ ὁρισμένες ἐπικλήσεις. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ φορητή εἰκόνα τοῦ νεομάρτυρα Ἰωάννου τοῦ ἐκ Κονίτσης, πού φυλάσσεται στήν καυσοκαλυβίτικη καλύβη Ἁγίου Εὐσταθίου[4], καθώς καί ἡ ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀποστόλου τοῦ Νέου, πού φυλάσσεται στό

4. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μον., «Ὁ ἅγιος νεομάρτυς Ἰωάννης ὁ ἐκ Κονίτσης. Συμβολή στή μελέτη τῆς εἰκονογραφίας καί συναξαριογραφίας του», *Ἠπειρωτικό Ἡμερολόγιο* ΛΕ΄ (2016), 193-208.

λαυριωτικό κελλίο Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου στίς Καρυές. Φέρει τήν ἐπιγραφή: «*Ὁ ἅγιος νεομάρτυς Ἀπόστολος ὁ μαρτυρήσας ἐν ἔτει 1685*» (Εἰκ. 4). Στίς περισσότερες περιπτώσεις, οἱ ἱερομάρτυρες εἰκονίζονται μέ τήν ἱερατική ἤ τήν ἀρχιερατική τους περιβολή, ὅπως, γιά παράδειγμα, στήν ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰ. τοῦ ἁγίου Σεραφείμ Φαναρίου, πού βρίσκεται στήν καυσοκαλυβίτικη καλύβη Ἁγίου Γεωργίου (Εἰκ. 5). Ὁρισμένες φορές, οἱ ἅγιοι αὐτοί εἰκονίζονται ἐνδεδυμένοι μέ τή μοναχική τους ἀμφίεση καί κρατώντας κομποσχοίνι, ἐφόσον βέβαια πρόκειται γιά Ἁγιορεῖτες ὁσιομάρτυρες. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικά τήν ἀδημοσίευτη τοιχογραφία τοῦ ὁσιομάρτυρα Νικοδήμου, στή Λιτή τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἐσφιγμένου, ἔργο τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους τοῦ ἔτους 1841 (Εἰκ. 6), τήν ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τοῦ ἴδιου ὁσιομάρτυρα, τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰ., πού βρίσκεται στό παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Στεφάνου στόν πύργο τοῦ Τσιμισκῆ τῆς Μεγίστης Λαύρας, καθώς καί τήν τοιχογραφία τοῦ ὁσιομάρτυρα Ἀγαθαγγέλου τοῦ Ἐσφιγμενίτου στή Λιτή τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἐσφιγμένου, ἔργο τοῦ 1841 τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἰωάσαφ, Νικηφόρου, Γερασίμου καί Ἀνθίμου.

Ἐξαιρετικό ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καί ἡ δεύτερη βασική ὁμάδα ἀπεικονίσεων τῶν Νεομαρτύρων, ἐκείνης πού οἱ ἅγιοι αὐτοί συνεικονίζονται μέ ἄλλους ἁγίους. Πρόκειται γιά εἰκονογραφικό τύπο, πού ἰδιαίτερα στό Ἅγιον Ὄρος, τόν συναντᾶμε σέ διάφορες ἐκδοχές. Στήν ἁπλούστερη περίπτωση ἔχουμε τήν συναπεικόνιση τοῦ νεομάρτυρα μέ ἁγίους πού δέν εἶναι Νεομάρτυρες, ὅπως εἶναι, γιά παράδειγμα, α) ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα στή μονή Καρακάλλου ὅπου ὁ ὁσιομάρτυς Γεδεών ὁ «*μαρτυρήσας ἐν ἔτει ϙωιη΄ δεκεμβρίου Λ΄*», σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή, συνεικονίζεται μέ τόν Τίμιο Πρόδρομο, β) ἀδημοσίευτη μικρή φορητή εἰκόνα πού εἶναι προσαρμοσμένη στόν ὀρειχάλκινο χορό τοῦ πολυελαίου τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Καρακάλλου, ἔργο τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ὅπου συνεικονίζονται οἱ νεομάρτυρες Θεόδωρος ὁ Βυζάντιος καί Πολύδωρος ὁ ἐν Νέᾳ Ἐφέσῳ μέ τόν ἅγιο Ἰάκωβο τόν Πέρση (Εἰκ. 6) γ) ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰ. στήν εἰκονοθήκη τῆς μονῆς Ξενοφῶντος, ὅπου ὁ νεομάρτυς Θεόδωρος ὁ Βυζάντιος συνεικονίζεται μέ τούς ὁμώνυμούς του ἁγίους Θεόδωρο Τύρωνα καί Θεόδωρο Στρατηλάτη καί δ) ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα μέ σλαβονικές ἐπιγραφές ἀπό τήν εἰκονοθήκη τῆς μονῆς Χιλανδαρίου, τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰ., ὅπου ὁ νεομάρτυς Γεώργιος ὁ ἐν Σόφιᾳ συνεικονίζεται μέ τόν ὅσιο Ἰωάσαφ βασιλέα τῶν Ἰνδιῶν.

Σέ μία ἄλλη ἐκδοχή ἔχουμε τήν κοινή ἀπεικόνιση μικρῆς ὁμάδας Νεομαρτύρων, πού εἴτε συνδέονται μεταξύ τους μέ κοινό μαρτύριο εἴτε ὄχι. Χαρακτηριστικά εἶναι τά ἑξῆς παραδείγματα: α) τοιχογραφία τοῦ μαρτυρίου τῶν Ζωγραφιτῶν ὁσιομαρτύρων ἐπί Βέκκου στή Λιτή του καθολικοῦ τῆς μονῆς Ζωγράφου, ἔργο τοῦ 1817 τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους ὑπό

τόν μοναχό Μητροφάνη τόν ἐκ Βιζύης, β) ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τοῦ ἔτους 1892 πού φυλάσσεται στήν εἰκονοθήκη τῆς μονῆς Ξενοφῶντος, ὅπου συνεικονίζονται, σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή, «*Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος / ὁ ἅγιος Ἰγνάτιος / ὁ ἅγιος Ἀκάκιος / Οἱ Νεομάρτυρες*», οἱ ὁποῖοι ἀσκήθηκαν στήν ἰβηριτική σκήτη Τιμίου Προδρόμου. γ) ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰ. τῶν ἰδίων ὁσιομαρτύρων Εὐθυμίου, Ἰγνατίου καί Ἀκακίου, μέ σλαβονικές ἐπιγραφές, στήν εἰκονοθήκη τῆς μονῆς Χιλανδαρίου (Εἰκ. 7). δ) φορητή εἰκόνα τῶν παραπάνω ἁγίων μέ σκηνές ἀπό τόν βίο τους, ἔργο τοῦ ἔτους 1818 τοῦ μοναχοῦ Δοσιθέου ἀπό τό Ὑπέκιο τῆς Σερβίας, πού βρίσκεται στήν ἰβηριτική σκήτη Τιμίου Προδρόμου. Νά σημειωθεῖ ὅτι τήν εἰκόνα παρήγγειλε στόν ζωγράφο ὁ μετέπειτα νεομάρτυρας Ὀνούφριος ἀπό τήν ἴδια Σκήτη, ε) ἀδημοσίευτη φορητή εἰκόνα τοῦ α΄ μισοῦ τοῦ 20οῦ αἰ. στήν καυσοκαλυβίτικη καλύβη Ἁγίου Μεθοδίου, ὅπου συνεικονίζονται οἱ νεομάρτυρες Ἀργυρή, Σταμάτιος καί Μαρκέλλα. στ) φορητή εἰκόνα τοῦ 1886 στήν κουτλουμουσιανή σκήτη Ἁγίου Παντελεήμονος μέ τούς ἰβηροσκητιώτες ὁσιομάρτυρες Εὐθύμιο, Ὀνούφριο καί Ἀκάκιο καί τόν ἅγιο Γρηγόριο Ε΄ πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως. Καί μιά πού ἀναφερόμαστε στόν ἱερομάρτυρα πατριάρχη τοῦ Γένους, τοῦ ὁποίου οἱ ἀπεικονίσεις σπανίζουν, παραθέτουμε μία ἀδημοσίευτη ἐλαιογραφία σέ μουσαμᾶ, ἔργο τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰ. τοῦ ἐργαστηρίου τῶν Ἰωασαφαίων τῆς σκήτης Καυσοκαλυβίων (Εἰκ. 8). Στό εἰλητάριο πού κρατᾶ ὁ καθήμενος στό γραφεῖο του Ἅγιος γράφεται: «[ ]*ΛΑΜΠΗ ΘΕΟΝ ΣΕΒΟΥ ΑΙΩΝΟΣ ΚΡΕΟΝ Τ' ΑΠΑΥΣΤΟΥ ΠΑΤΡΙΔΑ ΤΙΜΑ*» καί ἀποτελεῖ συρραφή ἀπό κείμενα τῶν Μενάνδρου, Αἰσχύλου (*Ἱκέτιδες* στ. 574) καί Στοβαίου[5]. Τό ἔργο φέρει πολλές ὁμοιότητες μέ ἀνάλογη ἐλαιογραφία πού βρίσκεται στό Οἰκουμενικό Πατριαρχεῖο. Ὅπως καί στά περισσότερα ἔργα τῶν Ἰωασαφαίων, ἐντυπωσιάζει ἡ καλλιτεχνικώτατη ἀπόδοση τῆς ἔκφρασης τοῦ προσώπου.

Συνεχίζουμε τήν ἀναφορά μας μέ τόν εἰκονογραφικό τύπο τῆς Συνάξεως Πάντων τῶν Ἁγιορειτῶν Ὁσίων Πατέρων, πού ὑπῆρξε πολύ δημοφιλής στήν ἁγιορειτική ζωγραφική τοῦ 19ου αἰώνα, ὅπως τεκμαίρεται ἀπό τίς πολυάριθμες ὁμόθεμες εἰκόνες πού φυλάσσονται σέ ἀθωνικά καθιδρύματα. Στή σύνθεση αὐτή, ὅπως εἶναι φυσικό εἰκονίζονται καί Ἁγιορεῖτες ὁσιομάρτυρες. Νεομάρτυρες εἰκονίζονται καί σέ φορητές εἰκόνες μέ Συνάξεις Ἁγίων πού τιμοῦνται ἰδιαίτερα σέ ὁρισμένα ἀθωνικά καθιδρύματα. Παραθέτουμε ἐνδεικτικά τά ἑξῆς παραδείγματα: α) φορητή εἰκόνα μέ τή Σύναξη τῶν Φιλοθεϊτῶν Ἁγίων, τοῦ ἔτους 1845, πού βρίσκεται σέ προσκυνητάρι τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Φιλοθέου. Ἀνάμεσα στούς ἁγίους τῆς Μονῆς εἰκονίζονται οἱ νεομάρτυρες Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός καί Δαμιανός ὁ Νέος († 1568). Οἱ ἴδιοι ἅγιοι εἰκονίζονται καί σέ νεότερη εἰκόνα μέ τούς Φιλοθεΐτες ἁγίους, τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα, β) σέ ἕνα δεύτερο πα-

5. Εὐχαριστίες στόν καθηγητή Δημ. Γόνη γιά τήν ἀνάλυση τοῦ κειμένου.

ράδειγμα ἔχουμε τόν ἅγιο Κοσμᾶ τόν Αἰτωλό νά ἱστορεῖται μαζί μέ τόν ἁγιαννανίτη ὁσιομάρτυρα Νικόδημο (†1722) σέ φορητή εἰκόνα τῶν τελῶν τοῦ 19ου αἰώνα πού βρίσκεται στό ἰβηριτικό κελλί Ἁγίας Ἄννης στίς Καρυές. Ἡ ἀπό κοινοῦ ἀπεικόνιση δύο νεομαρτύρων πού τιμοῦνται ἰδιαίτερα στήν Βόρειο Ἤπειρο ὑποδηλώνει τόν βαθύ σεβασμό τῶν χριστιανῶν τῆς δύσκολης αὐτῆς περιοχῆς πρός αὐτούς, καθώς ἀποτελοῦσαν ὑποδείγματα πρός μίμηση σ' ἕνα ἀλλόπιστο αὐταρχικό περιβάλλον. γ) Στόν ἐξωνάρθηκα τοῦ Κυριακοῦ τῆς βατοπαιδινῆς σκήτης Ἁγίου Δημητρίου ὑπάρχουν οἱ ἀπεικονίσεις τῶν ὁσιομαρτύρων Μακαρίου, Ἰωάσαφ καί Νικοδήμου τοῦ Ἁγιαννανίτου, καθώς καί τοῦ νεομάρτυρα Ἀναστασίου τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ (†1794), σλαβοφώνου Μακεδόνα ἀπό τή Στρώμνιτσα. Πρόκειται γιά τοιχογραφίες τοῦ ἔτους 1806, ἱστορημένες ἀπό τούς Γαλατσιάνους ζωγράφους τοῦ Ἁγίου Ὄρους Βενιαμίν καί Ζαχαρία. δ) Φορητή εἰκόνα μέ τή Σύναξη τῶν Ἁγιαννανιτῶν Ἁγίων, τῶν ὁποίων ἡ πλειονότητα εἶναι Ὁσιομάρτυρες.

Ἀξίζει βέβαια νά σημειώσουμε ὅτι πρώτη ἀπόπειρα συλλογικῆς ἀπεικόνισης Νεομαρτύρων στό Ἅγιον Ὄρος ἔγινε λίγο πρίν ἀπό τήν περίοδο πού ἐξετάζουμε, κατά τό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 18ου αἰώνα. Πρόκειται γιά τόν εἰκονογραφικό κύκλο τῶν Νεομαρτύρων στή Λιτή τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ξηροποτάμου, πού ἱστορήθηκε τό 1783 ἀπό τούς ἀδελφούς Κωνσταντῖνο καί Ἀθανάσιο ἀπό τήν Κορυτσᾶ.[6] Ἡ ἀπεικόνιση ἑνός συνόλου τριάντα τεσσάρων Νεομαρτύρων βασίστηκε στά συναξάρια τῶν ἁγίων αὐτῶν καί ἀπετέλεσε ἀπό μόνη της μία εἰκονογραφική καινοτομία, πού ἀποκαλύπτει τή μεγάλη σημασία πού ἀπέδιδαν οἱ Ἁγιορεῖτες πατέρες τῆς ἐποχῆς στή σπουδαιότητα τῶν Νεομαρτύρων στή ζωή τῆς Ἐκκλησίας, ἀπόρροια τῆς ὁποίας ἦταν ἡ συγγραφή ἤ ἡ συλλογή τῶν βίων τους καί ἡ εἰκονογραφησή τους.

Κατά τήν περίοδο πού ἐξετάζουμε, ἕνα ἐνδιαφέρον παράδειγμα, παρόμοιο μέ τό προηγούμενο, ἀποτελοῦν οἱ ἀπεικονίσεις δώδεκα νεομαρτύρων στή Λιτή τοῦ Κυριακοῦ τῆς σκήτης Ἁγίας Τριάδος τῶν Καυσοκαλυβίων, ἔργο τοῦ ἔτους 1820, τοῦ μοναχοῦ Μητροφάνη τοῦ ἐκ Βιζύης, τῆς συνοδείας τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους[7]. Στόν ἴδιο χῶρο, ἀπεικονίζονται οἱ νεομάρτυρες: Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, Σεραφείμ ἀρχιεπίσκοπος Φαναρίου, Εὐθύμιος,

6. Γ. Τσιγάρας, «Ἡ νεομαρτυρολογική συλλογή τοῦ Καισαρίου Δαπόντε καί οἱ ἀπεικονίσεις τῶν Νεομαρτύρων στό καθολικό τῆς μονῆς Ξηροποτάμου», στό: Σ. Πασχαλίδης: *Ἡ αὐτόγραφη νεομαρτυρολογική συλλογή τοῦ μοναχοῦ Καισαρίου Δαπόντε (1713-1784)*, Θεσσαλονίκη 2012, 127-166, 371-404.

7. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μον., «Τό ἐργαστήριο τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων στίς Καρυές τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα τοῦ Κυριακοῦ τῆς Σκήτης Καυσοκαλυβίων (1820)», Πρακτικά τοῦ Συνεδρίου*: Τά Ἄγραφα στή διαδρομή τῆς ἱστορίας (Ἄγραφα 8-10 Αὐγούστου 2008)*, Ἀθήνα 2009, 37. Φωτογραφίες τῶν τοιχογραφιῶν βλ. στό: Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μον.-Μ. Βαρβούνης, *Καυσοκαλυβίτικα Νεομαρτυρολογικά*, ἔκδ. Ἡρόδοτος, Θεσσαλονίκη 2003, 280-284.

Ἰγνάτιος, Ἀκάκιος, Ἀγαθάγγελος, Μᾶρκος ὁ ἐν Σμύρνῃ (Εἰκ. 9), Δούκας ραφεύς Μυτιληναῖος, Λουκᾶς, Μιχαήλ ὁ ἐξ Ἀγράφων καί Νικόλαος ὁ ἐξ Ἀγράφων. Ἀπό τίς παραστάσεις αὐτές, ἄς σταθοῦμε σ' ἐκεῖνες τῶν ἰβηροσκητιωτῶν ὁσιομαρτύρων Εὐθυμίου, Ἰγνατίου, Ἀκακίου, πού μαρτύρησαν στά 1814, 1814, 1815 ἀντίστοιχα, πέντε χρόνια δηλ. πρίν τήν ἱστόρηση τῆς Λιτῆς, τοῦ ὁσιομάρτυρα Ἀγαθαγγέλου τοῦ Ἐσφιγμενίτου, πού μαρτύρησε τό 1818, δύο μόλις χρόνια πρίν ἀπό τήν ἱστόρηση τῆς Λιτῆς, καί κυρίως στίς δύο σκηνές ἀπό τό μαρτύριο τοῦ νεομάρτυρα Κωνσταντίνου τοῦ ἐξ Ἀγαρηνῶν, πού βαπτίστηκε στή Σκήτη καί μαρτύρησε τό 1819, ἕνα χρόνο δηλ. πρίν τήν ἱστόρηση τῆς Λιτῆς.

Ἀξίζει νά ὑπογραμμιστεῖ ἡ μεγάλη σπουδαιότητα τῶν παραπάνω τοιχογραφιῶν, καθώς ἀπό τήν ἀπεικόνιση τῶν ἁγίων αὐτῶν διαπιστώνεται ἐκεῖνο πού ἀναφέραμε στήν ἀρχή τῆς εἰσήγησής μας, ὅτι δηλαδή ἡ καθιέρωση τῶν Νεομαρτύρων στή συνείδηση τῶν πιστῶν ὡς Ἁγίων συμβαίνει ἀμέσως μετά τό μαρτύριό τους. Οἱ παραπάνω ἀπεικονίσεις στό Κυριακό τῆς σκήτης τῶν Καυσοκαλυβίων ἀντανακλοῦν ἀσφαλῶς τήν ἰσχυρή νεομαρτυρολογική παράδοση πού ὑπῆρχε στή Σκήτη, ἀφενός μέν γιατί ἐκεῖ ἀσκήθηκαν τέσσερις ἅγιοι Νεομάρτυρες καί ἀφετέρου γιατί ἀπό τόν κτίτορα τοῦ Κυριακοῦ ναοῦ, ἱερομόναχο Ἰωνᾶ Καυσοκαλυβίτη, συντάχθηκε μιά πολλή σημαντική χειρόγραφη νεομαρτυρολογική συλλογή, στήν ὁποία, ὅπως ἔχουμε δείξει σέ παλαιότερη ἀνακοίνωσή μας, βασίστηκαν οἱ συντάκτες τοῦ *Νέου Μαρτυρολογίου* ἅγιοι Νικόδημος Ἁγιορείτης καί Μακάριος Νοταρᾶς.

Ἀπο τό πολύ τολμηρό γιά τήν ἐποχή του παραπάνω βιβλίο, στό ὁποῖο ἐγκωμιάζονται καί ὑμνογραφοῦνται συλλογικά Νεομάρτυρες, ἐμπνεύστηκε καί ἡ συλλογική τους ἀπεικόνιση, ὅπως συμβαίνει γιά παράδειγμα μέ τίς φορητές εἰκόνες μέ θέμα τους τή Σύναξη τῶν Νεομαρτύρων α) τοῦ ἔτους 1823(;) στή μονή Εὐαγγελισμοῦ Σκιάθου, ἔργο τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους Βενιαμίν Α′ καί Μακαρίου Β′, β) τῆς μονῆς Γρηγορίου τοῦ ἔτους 1858 «*Οἱ ἅγιοι Νεομάρτυρες πάντες μετά τήν Ἅλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως εἰς διαφόρους τόπους μαρτυρήσαντες*», γ) τοῦ ἔτους 1874 τῆς καλύβης τῶν Νεομαρτύρων τῆς σκήτης Καυσοκαλυβίων, πού φέρει τόν τίτλο: «*Οἱ μετά τήν Ἅλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως διά Χριστόν ἀθλήσαντες*» (ἀδημοσίευτη) (Εἰκ. 10), δ) τοῦ ἔτους 1888 τοῦ Κυριακοῦ τῆς ἴδιας Σκήτης, πού φέρει πολλές ὁμοιότητες μέ τήν προηγούμενη, ε) τοῦ ἔτους 1890, μέ τή «*Σύναξη τῶν Νεομαρτύρων*» πού φυλάσσεται στήν εἰκονοθήκη τῆς μονῆς Καρακάλλου, στ) τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰ. πού φυλάσσεται στήν εἰκονοθήκη τῆς μονῆς Ξενοφῶντος καί ἡ ὁποία φέρει τήν ἐπιγραφή: «*Οἱ ἅγιοι Νεομάρτυρες, οἱ μετά τήν Ἅλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως μαρτυρησάντων* (sic)» (ἀδημοσίευτη) (Εἰκ. 11) καί ζ) ἄξια μνείας εἶναι καί ἡ ὁμόθεμη φορητή εἰκόνα τοῦ ἔτους 1942 μέ τόν «*Θεῖο χορό τῶν ἁγίων ἐνδόξων καί καλλινίκων Νεομαρτύρων*», πού ἱστόρησε στή

μονή Ἁγίου Παύλου ὁ γνωστός μακαριστός ἀρχιμανδρίτης Σωφρόνιος Σαχάρωφ. Ἐξαιρετικό ἐνδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζει μία ἀδημοσίευτη ρωσική χαλκογραφία τῆς Συνάξεως τῶν Ἁγιορειτῶν Ὁσιομαρτύρων, τῶν μέσων τοῦ 19ου αἰώνα, πού φυλάσσεται στήν καλύβη Ἁγίου Ἀκακίου τῆς σκήτης Καυσοκαλυβίων, καθώς εἶναι ἡ μόνη γνωστή εἰκαστική συλλογική ἀπεικόνιση ὅσων ἐκ τῶν νεομαρτύρων εἶχαν πρῶτα ἀσκηθεῖ στό Ἅγιον Ὄρος (Εἰκ. 12). Ἀπό τίς ἐπιγραφές τους, γραμμένες στή σλαβονική, διακρίνουμε στήν πρώτη σειρά τούς ἁγίους Κυπριανό Κουτλουμουσιανό, Κωνστάντιο Ρώσο, Μακάριο, Δαμιανό Φιλοθεΐτη, Κοσμᾶ Αἰτωλό, Δαμασκηνό Χιλανδαρινό, Δαμασκηνό Λαυριώτη, τούς μαθητές τοῦ ὁσίου Ἀκακίου, Ρωμανό, Νικόδημο καί Παχώμιο Ρώσο, Γεδεών Καρακαλληνό καί Μακάριο Διονυσιάτη, ἐνῶ στή δεύτερη σειρά τούς νεομάρτυρες Τιμόθεο καί Ἀγαθάγγελο τούς Ἐσφιγμενίτες, Νικήτα Σερρῶν, Λουκᾶ Ἁγιαννανίτη, Ἰάκωβο Ἰβηροσκητιώτη καί τούς μαθητές του Ἰάκωβο τόν διάκονο καί Διονύσιο, Ἰωάσαφ, καθώς καί Εὐθύμιο, Ἰγνάτιο, Ὀνούφριο καί Ἀκάκιο τούς Ἰβηροσκητιώτες. Τῆς ὁσιομαρτυρικῆς χορείας προεξάρχει ὁ ἅγιος Νήφων πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως ὁ Διονυσιάτης, ὡς γέροντας τῶν νεομαρτύρων Μακαρίου καί Ἰωάσαφ.

Μία ἄλλη ἐνδιαφέρουσα πτυχή τῆς εἰκονογράφησης Νεομαρτύρων στό Ἅγιον Ὄρος σχετίζεται μέ τήν καταγωγή τῶν ἀφιερωτῶν τῶν εἰκόνων τους ἤ τῶν ζωγράφων πού τίς ἱστόρησαν, καί ἡ ὁποία στήν περίπτωσή μας ταυτίζεται μέ τόν τόπο καταγωγῆς ἤ τόν τόπο μαρτυρίου τοῦ εἰκονιζόμενου Νεομάρτυρα. Ἀναφέρουμε τά παραδείγματα τῆς ἀπεικόνισης τῶν ἁγίων Γεωργίου τοῦ Χιοπολίτου καί Θεοδώρου τοῦ ἐν Δαρδανελίοις. Ὅλες οἱ εἰκόνες τους σχετίζονται μέ τή ξενοφωντινή σκήτη Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου, στήν ὁποία ἀσκοῦνταν μοναχοί ἀπό τίς Κυδωνίες, τή Χῖο καί τά Δαρδανέλια. Τό κυριακό τῆς Σκήτης κοσμοῦν δύο φορητές εἰκόνες τοῦ ἁγίου Γεωργίου, πού καταγόταν ἀπό τήν πόλη τῆς Χίου καί μαρτύρησε μέ ἀποκεφαλισμό στίς Κυδωνίες στίς 26 Νομεβρίου 1807. Στήν πρώτη ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται ὄρθιος καί κρατᾶ στό δεξί του χέρι μικρό σταυρό μαζί μέ κλαδί φοίνικα, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό τήν κεφαλή του. Στό πάνω ἀριστερό μέρος τῆς σύνθεσης ὁ Χριστός ἐπί νεφελῶν εὐλογεῖ τόν Ἅγιο, ἐνῶ στό ἀντίστοιχο δεξιό, ἄγγελος κρατᾶ τό στεφάνι τοῦ μαρτυρίου του. Στό κάτω μέρος ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή τοῦ ἀφιερωτῆ: «*Ἀφιέρωμα Ἐλευθερίου Μοναχοῦ Ἰβηρίτου Κυδωνιέως εἰς τό Κυριακόν, τ. Ξενοφωντινός. 1905*», ἱστορημένη διά χειρός «*Π. Μ[οναχοῦ] Κεσαρέως*» (Εἰκ. 13). Στήν δεύτερη εἰκόνα, πού φέρει τήν ἐπιγραφή: «*Ὁ ἅγιος νεομάρτυς Γεώργιος ὁ Χιοπολίτης*», ἀλλά δέν φέρει ἀφιέρωση ἤ χρονολογία ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται μέ τήν ἴδια μορφή καί τά ἴδια ἐνδύματα, ἐνῶ ἀπουσιάζουν ὁ εὐλογῶν Κύριος καί ὁ Ἄγγελος.

Στό δεύτερο παράδειγμα, στό κυριακό τῆς παραπάνω Σκήτης φυλάσσονται δύο ἀδημοσίευτες εἰκόνες τοῦ νεομάρτυρα Θεοδώρου τοῦ ἐν Δαρδανελίοις, πού μαρτύρησε μέ ἀποκεφαλισμό στίς 2 Αὐγούστου 1690. Ἡ πρώτη, σέ προσκυνη-

τάρι, φέρει τήν ἐπιγραφή στό κάτω ἀριστερό μέρος της: «*Ἔργον Θέμελη Διονυσίου ἐκ Καλύμνου ἐν Ἁγίῳ Ὄρει / μήν Φευρ. 7 1906*» (Εἰκ. 14), ἐνῶ ἡ δεύτερη, μικρότερη σέ μέγεθος, τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰ., ἔχει χρυσό κάμπο πού φέρει περίτεχνα ἐκτυπώματα (τσοκάνικο). Καί στίς δύο εἰκόνες, ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται ὄρθιος καί κρατᾶ, στό μέν δεξί του χέρι σταυρό μαζί μέ κλαδί φοίνικα, στό δέ ἀριστερό τήν κεφαλή του. Στήν εἰκονοθήκη ἐπίσης τῆς μονῆς Ξενοφῶντος ἐντοπίσαμε τρεῖς ἀδημοσίευτες εἰκόνες τοῦ νεομάρτυρα Θεοδώρου τοῦ ἐν Δαρδανελίοις. Στήν πρώτη εἰκονίζεται μόνος του, κατά τόν εἰκονογραφικό τύπο τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος, μέ τή διαφορά ὅτι στό δεξί του χέρι κρατᾶ μικρό σταυρό, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό του χέρι κρατᾶ τήν κεφαλή του. Στό κάτω μέρος τῆς εἰκόνας διαβάζουμε στά ἀριστερά τήν ἐπιγραφή τοῦ ἀφιερωτῆ: «*Μνήσθητι Ἅγιε τοῦ Θεοῦ τοῦ δούλου σου Κυρίλλου ἱερομονάχου*», ἐνῶ στά δεξιά τοῦ ζωγράφου, πιθανώτατα Ξενοφωντινοῦ μοναχοῦ: «*Γ.Μ.Ξ. 1916*». Στίς ἄλλες δύο, πού παρουσιάζουν μεγάλες ὁμοιότητες μεταξύ τους, ὁ ἅγιος Θεόδωρος συνεικονίζεται μέ τόν ἅγιο Τρύφωνα καί τόν ἅγιο Γεώργιο τόν Τροπαιοφόρο. Ἡ παλαιότερη ἀπ' αὐτές ἱστορήθηκε «*ἐν ἔτει 1915 Αὐγούστου 20*», σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή, ἐνῶ ἡ νεότερη εἶναι τοῦ ἔτους 1919. Ὅπως σημειώνεται στό ὄπισθεν τμῆμα, ἡ εἰκόνα ἦταν κτῆμα «*Ἰωαννικίου*» καί πρίν βρισκόταν στό κυριακό τῆς ξενοφωντινῆς σκήτης Εὐαγγελισμοῦ. Θά πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι τήν περίοδο 1900-1901 Δικαῖος τῆς Σκήτης διετέλεσε ὁ μοναχός Ἰωαννίκιος, πού καταγόταν ἀπό τά Δαρδανέλια καί ἀσκεῖτο στήν καλύβη τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου.

Ἐνδιαφέρον ἐπίσης παρουσιάζει ἡ ἀπεικόνιση Νεομαρτύρων σέ θῆκες πού φυλάσσουν τμήματα τῶν ἱερῶν τους λειψάνων, τά ὁποῖα εἶναι ἀποθησαυρισμένα σέ ἀθωνικές μονές. Ἀναφέρουμε, γιά παράδειγμα, τήν ὁλόσωμη μορφή τοῦ ἐκ Καρπενησίου νεομάρτυρα «Ἁγίου Νικολάου τοῦ Νέου τοῦ παντοπώλου» (σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή), πού ἔχει σκαλιστεῖ περίτεχνα στό ἀνοιγόμενο τμῆμα ἀδημοσίευτης ἀργυρᾶς καί ἐπενδυμένης μέ πολύτιμους λίθους χειρόσχημης λειψανοθήκης μέ τή δεξιά χεῖρα τοῦ Ἁγίου, πού φυλάσσεται στό καθολικό τῆς μονῆς Γρηγορίου (Εἰκ. 15). Στό κάτω μέρος τῆς θήκης ἔχει χαραχθεῖ ἀνάγλυφη ἡ ἀφιερωματική ἐπιγραφή: «*+ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΠΑΝΤΑΠΩΛΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΥ + 1803: 30 ΜΑΪΟΥ / ΝΗΝ ΔΕ ΕΓΚΕΚΟΣΜΙΘΗ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΑΒΡΑΜΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΤΟΥ*».

Ἰδιαίτερη, τέλος, ἀναφορά πρέπει νά γίνει καί στίς χαλκογραφίες πού τύπωναν τά ἀθωνικά καθιδρύματα, τόσο γιά τή μεγαλύτερη διάδοση καί γνωριμία τῶν ἱερῶν προσκυνημάτων ὅσο καί γιά οἰκονομικούς λόγους, ἀφοῦ, ὡς γνωστόν, οἱ χαλκογραφίες λόγω τοῦ χαμηλοῦ κόστους παραγωγῆς τους ἀπευθύνονταν σ' ἕνα εὐρύτερο λαϊκό κοινό. Ἀναφέρουμε τέσσερα παραδείγματα: Τό 1838 ἔχουμε δύο χαλκογραφίες τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ ἐν Ἰωαννίνοις, πού χαράσσονται καί τυπώνονται στό Ἅγιον Ὄρος ἀπό τόν ἱερομόναχο Δανιήλ μέ δαπάνη τοῦ μοναχοῦ Χατζηπαγκρατίου, στόν εἰκονογραφικό τύπο πού καθιερώ-

θηκε ἀπό τόν χιοναδίτη ζωγράφο Γεώργιο Ζήκο, ὁ ὁποῖος εἶχε ἱστορήσει καί τίς πρῶτες φορητές εἰκόνες τοῦ Ἁγίου. Ἡ ἀποτύπωση μάλιστα τοῦ φουστανελᾶ ἁγίου στίς ἁγιορείτικες χαλκογραφίες θεωρεῖται ὅτι τόν καθιέρωσε εἰκονογραφικά καί συνετέλεσε στήν εὐρεία διάδοση τῆς εἰκονογραφίας καί τῆς τιμῆς τοῦ Νεομάρτυρα, μιά πού φιλοτεχνήθηκε καί πρωτοκυκλοφόρησε λίγο μετά τό μαρτύριό του. Καί ἀπό τήν ἄποψη αὐτή ἡ συμβολή τοῦ Ἁγίου Ὄρους στή διάδοση τῆς ἐκκλησιαστικῆς τιμῆς τοῦ νεομάρτυρος ἦταν ἀποφασιστική. Εἶναι μάλιστα χαρακτηριστικό ὅτι γιά τίς ἐπιγραφές τῆς χαλκογραφίας αὐτῆς, ἐκτός ἀπό τήν ἑλληνική γραφή καί γλώσσα, χρησιμοποιήθηκε καί ἡ σλαβονική. Ἀξίζει ἐδῶ νά σημειώσουμε τίς ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου Γεωργίου σέ ἀρκετά ἐκκλησιαστικά μνημεῖα τοῦ σλαβόφωνου χώρου καί τῆς Ρουμανίας[8] ἀπεικονίσεις πού ἔχουν πρότυπο τήν ἁγιορείτικη αὐτή χαλκογραφία τοῦ 1838. Νά προσθέσουμε ὅτι ὁ ἅγιος Γεώργιος ἀπεικονίζεται συνολικά σέ δεκατέσσερις ἁγιορείτικες χαλκογραφίες, πού χρονολογοῦνται ἀπό τό 1838-1865 καί οἱ ὁποῖες φιλοτεχνήθηκαν ἀπό τούς χαράκτες Δανιήλ (1838), μοναχό Κύριλλο (1841-1845), Γεώργιο Στιάτη (1845), Εὐθύμιο (1856), Παναγιώτη Κωνσταντίνου (1859) καί Ἰωάννη Κωνσταντίνου Καλδῆ (1865)[9]. Ὡς ἕνα δεύτερο παράδειγμα ἀναφέρουμε τήν χαλκογραφία τοῦ ἔτους 1842 τοῦ ὁσιομάρτυρα Γεδεών τοῦ Καρακαλληνοῦ, πού μαρτύρησε στόν Τύρναβο τό 1818. Ὁ ἅγιος Γεδεών ἀσκήθηκε στή μονή Καρακάλλου ἐπί σαράντα ἔτη. Στά 1837 στή Μονή αὐτή μετακομίστηκε μέρος τῶν ἱερῶν λειψάνων του καί ἀπό τότε ἑορτάζεται ἐκεῖ πανηγυρικά ἡ μνήμη του. Πέντε χρόνια ἀργότερα, τό 1842, προκειμένου νά διαδοθεῖ περισσότερο ἡ τιμή τοῦ ἁγίου Γεδεών, σέ κάποιο ἀπό τά ἁγιορειτικά ἐργαστήρια φιλοτεχνήθηκε ἡ χαλκογραφία αὐτή μέ ἔξοδα τῶν ἁγιορειτῶν ἱερομονάχων Γαβριήλ καί Ἀγαπίου. Ἔτσι, μέ τήν χάρτινη αὐτή εἰκόνα, ἡ μονή Καρακάλλου εἶχε πλέον τή δυνατότητα νά διαθέτει στούς προσκυνητές τήν εἰκόνα μέ τή μορφή καί τό μαρτύριο τοῦ Ἁγίου.

Ἀξιοσημείωτη εἶναι καί χαλκογραφία τοῦ ἁγίου Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ, ἔργο τοῦ χαράκτη Καλλίνικου Μυτιληναίου, πού φιλοτεχνήθηκε στό Ἅγιον Ὄρος στά 1829. Ἐνδιαφέρουσα ἐδῶ εἶναι μία σπάνια σκηνή γιά τήν εἰκονογραφία Νεομαρτύρων. Πρόκειται γιά τήν Κοίμηση τοῦ Ἁγίου, ἱστορημένη κατά τόν εἰκονογραφικό τύπο τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἤ Κοιμήσεως Ὁσίων. Παλαιότερη ἀνάλογη γνωστή περίπτωση εἶναι ἡ παράσταση τῆς Κοιμήσεως τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου τοῦ ἐν Ἰωαννίνοις, σέ εἰκόνα τοῦ ὁμώνυμου ἰδιωτικοῦ πα-

8. Π. Σαμσάρης, «Ἡ εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ Νέου στήν ὄψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική τῆς περιοχῆς τῶν Σερρῶν», *Πρακτικά Β΄ Διεθνοῦς Ἐπιστημονικοῦ Συνεδρίου «Οἱ Σέρρες καί ἡ περιοχή τους ἀπό τήν ὀθωμανική κατάκτηση μέχρι τή σύγχρονη ἐποχή*, τ. Β΄, Σέρρες 2013, 962.

9. Τίς χαλκογραφίες δημοσίευσε ἡ Ντ. Παπαστράτου: *Χάρτινες εἰκόνες. Ὀρθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1889*, τ. 1., Ἀθήνα 1986, 215-223 (εἰκ. 225-238).

ρεκκλησίου τοῦ ἱερομονάχου Χρύσανθου Λαϊνᾶ στήν Κόνιτσα. Ἀναφέρουμε τέλος τήν χαλκογραφία τοῦ ἁγίου Κωνσταντίνου τοῦ Ὑδραίου (†1800), μία ἀπό τίς πλέον γνωστές ἀπεικονίσεις τοῦ Ἁγίου αὐτοῦ πού ἔζησε καί στό Ἅγιον Ὄρος καί ἡ ὁποία ἀντιγράφει φορητή εἰκόνα τοῦ ἔτους 1837, πού βρίσκεται στήν καλύβη ἁγίου Νικολάου τῆς ἰβηριτικῆς σκήτης Τιμίου Προδρόμου.

Πρίν ὁλοκληρώσουμε αὐτή τήν πρώτη συνοπτική παρουσίαση τῆς ἐν ἐξελίξει ἔρευνάς μας, ἰδιαίτερη ἀναφορά ὀφείλουμε νά κάνουμε στήν εἰκονογράφηση τοῦ ἁγιορείτη ἱερομάρτυρα Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ. Στό Ἅγιον Ὄρος, ἡ πρωϊμότερη τοιχογραφία τοῦ πατρο-Κοσμᾶ βρίσκεται στή Λιτή τοῦ κυριακοῦ τῆς σκήτης Καυσοκαλυβίων. Εἶναι ἔργο τοῦ ἔτους 1820, τοῦ μοναχοῦ Μητροφάνη τοῦ ἐκ Βιζύης, τῆς συνοδείας τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Ἀργότερα, στά 1854, ὁ Μανουήλ, γιός τοῦ Γωργίου ἀπό τήν Σελίτσα (Ἐράτυρα) Κοζάνης, τοιχογράφησε τόν ἅγιο Κοσμᾶ ἀνάμεσα σέ ἄλλους Ἁγιορεῖτες ὁσίους στή Λιτή τοῦ καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας. Ὁ Ἅγιος παριστάνεται μέ πλούσια ἐνδύματα, μαυρογένης, μέ στιβαρό καί αὐστηρό ὕφος. Στό δεξί του χέρι κρατᾶ εἰλητάριο, τό κείμενο τοῦ ὁποίου συνάδει μέ μοναστηριακό περιβάλλον. Ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα εἶναι μία ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου Κοσμᾶ μέ τόν Ἀλῆ Πασᾶ. Πρόκειται γιά μία ἐλαιογραφία τοῦ ἔτους 1902, πού φυλάσσεται στήν ἀθωνική μονή Παντοκράτορος, ἔργο Γεωργίου τοῦ Βερατινοῦ. Ὁ πασᾶς τῶν Ἰωαννίνων παριστάνεται καθιστός νά κρατᾶ στό ἀριστερό χέρι τήν κάρα τοῦ ἁγίου Κοσμᾶ, βυθισμένος στίς σκέψεις του. Ἀπέναντί του στέκονται ὄρθιοι ἡ κυρά Βασιλική μέ τήν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου στά χέρια της, στό μέσον ὁ μητροπολίτης Βερατίου Ἰωάσαφ Β΄ καί ἀριστερά του ὁ σωματοφύλακας τοῦ Ἀλῆ καί ἄλλα πρόσωπα. Ἐνδιαφέρον εἶναι καί τό κείμενο πού γράφεται στό κάτω μέρος τοῦ πίνακα, στό ὁποῖο φαίνεται ἡ γοητεία πού ἀσκοῦσε ὁ πατρο-Κοσμᾶς στόν Ἀλῆ Πασᾶ[10].

Ἡ εἰκονογράφηση τῶν Νεομαρτύρων κατά τόν 19ο αἰώνα μέχρι καί τά μέσα τοῦ 20οῦ, ὅπως τουλάχιστον ἀποτυπώνεται στό Ἅγιον Ὄρος, μέ τήν αὐθόρμητη καί ρεαλιστική εἰκαστική της γλώσσα ἐνέπνεε καί διαμόρφωνε πρότυπα καί ἀξίες στούς θεατές-πιστούς. Μέ τόν τρόπο αὐτό ἀναδεικνύεται ὁ ἰδεολογικός, διδακτικός καί παιδαγωγικός χαρακτήρας τῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης αὐτῆς τῆς περιόδου μέ τήν εἰκαστική ἀπόδοση τῶν πνευματικῶν ἄθλων καί τοῦ ἡρωϊσμοῦ τῶν ἁγίων Νεομαρτύρων, ὥστε νά παρακινοῦν τούς πιστούς πρός μίμησή τους.

Θά ἦταν ἴσως ἄτοπος ὁ ἰσχυρισμός ὅτι, στό πλαίσιο τῆς ἐν ἐξελίξει ἔρευνάς μας, καταγράφεται τό σύνολο τῶν σωζόμενων εἰκονογραφικῶν παραστάσεων τῶν ἁγίων Νεομαρτύρων, πού εἴτε βρίσκονται στό Ἅγιον Ὄρος εἴτε φιλοτεχνή-

10. Τίς ἀναφερόμενες ἐδῶ εἰκόνες καί, γενικά, λεπτομερειακή παρουσίαση τῶν εἰκονογραφικῶν παραστάσεων τοῦ ἁγίου Κοσμᾶ ἀπό τό μαρτύριό του ὥς τήν ἁγιοκατάταξή του βλ. στό: Χρ. Παντούλας, *Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός. Τά Εἰκονογραφικά (1779-1961)*, Ἰωάννινα 2015.

θηκαν ἐκεῖ καί στή συνέχεια μεταφέρθηκαν ἀλλοῦ. Τό ἐγχείρημα εἶναι ἰδιαίτερα δύσκολο, λόγω τοῦ μεγάλου ἀριθμοῦ τῶν ἀθωνικῶν καθιδρυμάτων καί τοῦ εὔρους τῆς ὑπό ἐξέταση χρονικῆς περιόδου. Ἀπομένει ἡ προσδοκία ὅτι ἡ ἀνίχνευση, καταγραφή καί μελέτη τοῦ ἀθησαύριστου εἰκονογραφικοῦ ὑλικοῦ θά συνεχιστοῦν σύν Θεῷ. Προκειμένου μάλιστα περί τῶν νεοφανῶν ἁγίων μαρτύρων, οἱ ὁποῖοι, κατά τόν ὅσιο Νικόδημο τόν Ἁγιορείτη, ἄνθισαν ὡς ρόδα μέσα στή βαθειά καί ψυχρή νύχτα τῆς αἰχμαλωσίας τοῦ Γένους, τό ταξίδι τῆς αναζήτησης καταλήγει πάντοτε σέ ἄσκηση αὐτογνωσίας, πού ἡ συγκυρία τῆς ὁμιχλώδους ἐποχῆς μας τήν καθιστᾶ ὠφέλιμη γιά ὅλους.



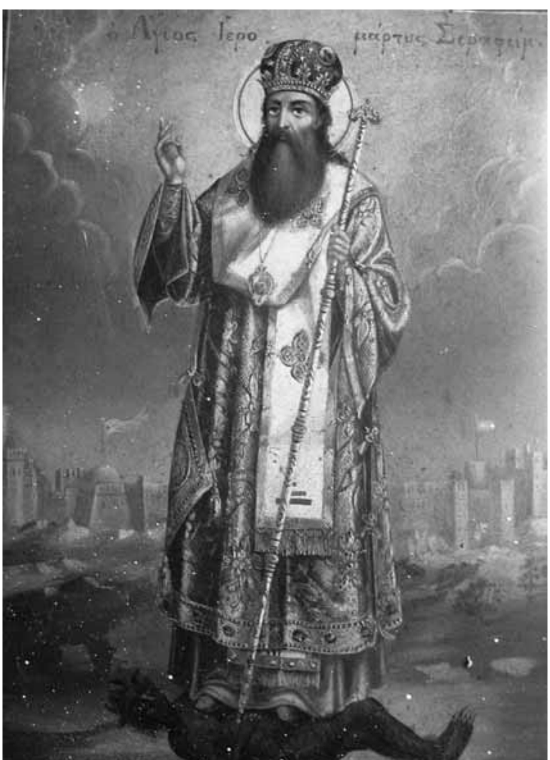
Εἰκ. 1. Ἅγιον Ὄρος. Μονή Ξενοφῶντος. «*Ὁ ἅγιος Γεώργιος ὁ Νέος ὁ ἐξ Ἰωαννίνων*». Φορητή εἰκόνα. Τέλη 19ου αἰ.



Εἰκ. 2. Ἅγιον Ὄρος. Μονή Χιλανδαρίου. *Ὁ ἅγιος νεομάρτυς Γεώργιος ὁ ἐν Σόφιᾳ*. Τοιχογραφία στή Λιτή τοῦ καθολικοῦ. 1803. Γαλατσιάνοι ζωγράφοι Βενιαμίν καί Ζαχαρίας.

Εἰκ. 3. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Παντοκράτορος. «*Ὁ Ἅγιος Χριστόδουλος ὁ νεομάρτυς ἐκ Κασσάνδρας*». 1846. Φορητὴ εἰκόνα. Καρπενησιῶτες ζωγράφοι (Νικηφόρος).





Εἰκ. 4. Ἅγιον Ὄρος. Σκήτη Καυσοκαλυβίων. Καλύβη Ἁγίου Γεωργίου. «*Ὁ ἅγιος ἱερομάρτυς Σεραφείμ*». Φορητὴ εἰκόνα. Τέλη 19ου αἰ.



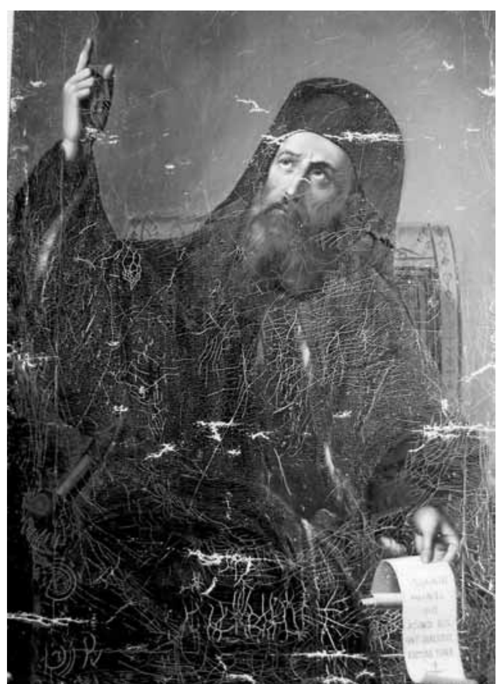
Εἰκ. 5. Ἅγιον Ὄρος. Μονή Ἐσφιγμένου. «*Ὁ ἅγιος ὁσιομάρτυς Νικόδημος*». Τοιχογραφία στή Λιτή τοῦ καθολικοῦ. 1841. Καρπενησιῶτες ζωγράφοι (Ἰωάσαφ).



Εἰκ. 6. Ἅγιον Ὄρος. Μονή Καρακάλλου. Καθολικό. *Οἱ ἅγιοι Πολύδωρος ὁ ἐν Νέᾳ Ἐφέσῳ, Ἰάκωβος ὁ Πέρσης καί Θεόδωρος ὁ Βυζάντιος*. Φορητή εἰκόνα μέσων 19ου αἰ. Καρπενησιῶτες ζωγράφοι.



Εἰκ. 7. Ἅγιον Ὄρος. Μονή Χιλανδαρίου. «Οἱ ὁσιομάρτυρες Εὐθύμιος, Ἰγνάτιος καί Ἀκάκιος». Φορητή εἰκόνα. Ἀρχές 20οῦ αἰ.



Εἰκ. 8. Ἅγιον Ὄρος. Σκήτη Καυσοκαλυβίων. Καλύβη Ἁγίου Γεωργίου. *Ὁ ἅγιος Γρηγόριος Ε΄ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως.* Ἐλαιογραφία. Ἀρχές 20οῦ αἰ.



Εἰκ. 9. Ἅγιον Ὄρος. Σκήτη Καυσοκαλυβίων. Κυριακό. «*Ὁ ἅγιος Μᾶρκος Νεομάρτυς ὁ ἐν Σμύρνῃ*». Τοιχογραφία στή Λιτή. 1820. Καρπενησιώτες ζωγράφοι (Μητροφάνης).



Εἰκ. 10. Ἅγιον Ὄρος. Σκήτη Καυσοκαλυβίων. Καλύβη Νεομαρτύρων. «*Οἱ μετά τήν Ἅλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως διά Χριστόν ἀθλήσαντες*». Φορητή εἰκόνα. 1874.



Εἰκ. 11. Ἅγιον Ὄρος. Μονή Ξενοφῶντος.
«*Οἱ ἅγιοι Νεομάρτυρες, οἱ μετά τήν Ἅλωσιν τ ῆς Κωνσταντινουπόλεως μαρτυρήσαντες*».
Τέλη 19ου αἰ.



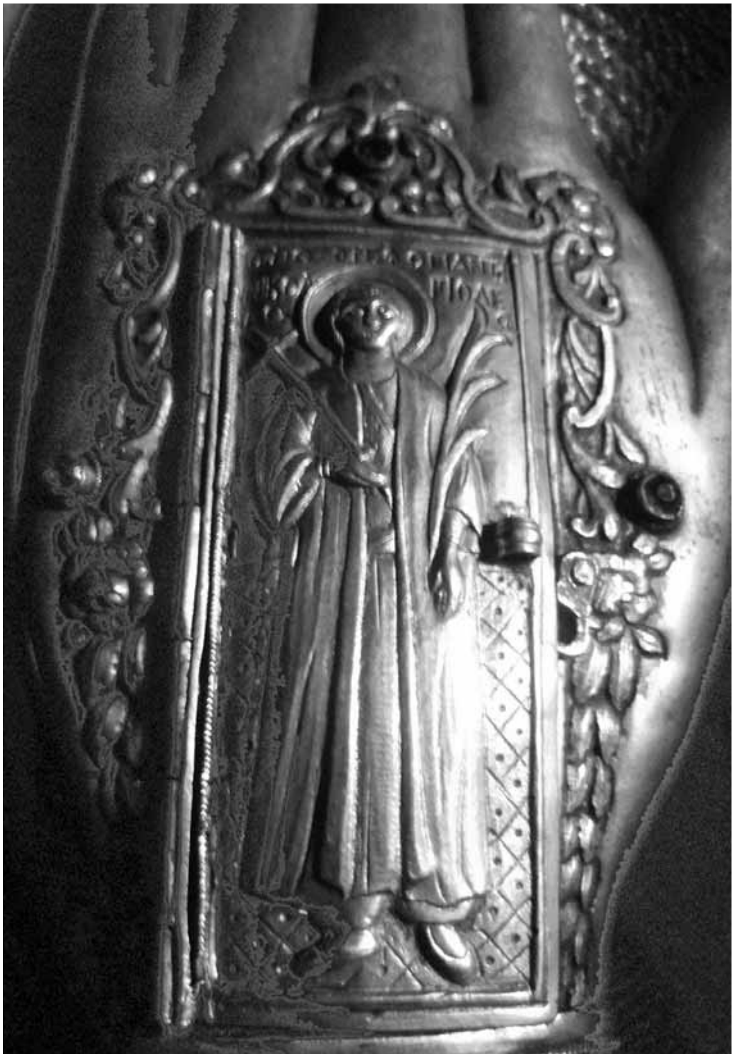
Εἰκ. 12. Ἅγιον Ὄρος. Σκήτη Καυσοκαλυβίων. Καλύβη Ἁγίου Ἀκακίου.
Ἡ Σύναξις τῶν Ἁγιορειτῶν Ὁσιομαρτύρων.
Χαλκογραφία. Μέσα 19ου αἰ.



Εἰκ. 13. Ἅγιον Ὄρος. Ξενοφωντινή Σκήτη Εὐαγγελισμοῦ. *Ὁ ἅγιος Γεώργιος ὁ Χιοπολίτης*. 1905. Φορητή εἰκόνα διά χειρός «*Π. Μ[οναχοῦ] Κεσαρέως*».



Εἰκ. 14. Ἅγιον Ὄρος. Ξενοφωντινή Σκήτη Εὐαγγελισμοῦ. «*Ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ ἐν Δαρδανελίοις*». 1906. «*Ἔργον Θέμελη Διονυσίου ἐκ Καλύμνου*».



Εἰκ. 15. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Γρηγορίου. «*Ὁ ἅγιος Νικόλαος ὁ Νέος ὁ παντοπώλης*». Ἀνάγλυφο σὲ ἀργυρὴ λειψανοθήκη. 1803.

Κωνσταντίνος Θ. Ράπτης

ΝΑΖΑΡΗΝΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΕ ΕΡΓΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΟ 1912.

ΟΙ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΩΝ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΑ ΤΕΜΠΛΑ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΣΟΦΙΑΣ (1915), ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΔΑΥΙΔ (1922) ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΥ (1929)

στη μνήμη της συντρόφου μου,
Μαρίας Κακαγιά

Στα μέσα του 19ου αιώνα παρατηρείται στη θρησκευτική τέχνη του νεοσύστατου ελληνικού κράτους μια τομή, που συνίσταται στην απομάκρυνση της θρησκευτικής ζωγραφικής από την τέχνη του μεταβυζαντινού κόσμου και στην εισαγωγή νέων στοιχείων της σύγχρονης ευρωπαϊκής θρησκευτικής ζωγραφικής. Η τομή αυτή στην περίπτωση της νεοελληνικής θρησκευτικής ζωγραφικής δεν αποτελεί εξαίρεση στην εικαστική θρησκευτική έκφραση της εποχής. Παράλληλες σχολές δημιουργούνται και σε άλλα κέντρα του ορθόδοξου κόσμου, που όπως και στην περίπτωση της νεοελληνικής ζωγραφικής, οφείλονται στη σταδιακή αύξηση των δυτικών στοιχείων της μεταβυζαντινής τέχνης των φορητών κυρίως εικόνων, βάσει αισθητικών προτύπων της σύγχρονης ευρωπαϊκής θρησκευτικής ζωγραφικής, στην οποία επικρατούν την περίοδο αυτή οι θεωρίες και οι αισθητικές αντιλήψεις των γερμανών Ναζαρηνών[1] και των συνεχιστών τους.[2]

---

1. Για τους Ναζαριστές βλ. ενδεικτικά K. Andrews, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964. K. Gallwitz (επιμ.), *Die Nazarener. Städel. Städische Galerie im Städelschen Kunstinstitit Frankfurt am Main (Katalog zur Austellung,28. April bis 28 August,1977)*, Frankfurt Am Main 1977 (στο εξής: Gallwitz (επιμ.), *Die Nazarener*). L. Morowitz, W. Vaughan (επιμ.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Aldershot 2000. C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Aldershot 2009.

2. Για διάφορες απόψεις σχετικά με την επίδραση της τέχνης των Ναζαρηνών στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική βλ. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977 (στο εξής: Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης*). Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1984 (στο εξής: Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*). Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αρι-

Η επηρεασμένη από τη ναζαρηνή ζωγραφική αισθητική τάση, που επικράτησε στην εκκλησιαστική τέχνη του νεοσύστατου Ελληνικού κράτους από τα χρόνια της βασιλείας του Όθωνα, περιορίστηκε κατά τον 19ου αιώνα στην πρωτεύουσα και στις περιοχές του νέου ελληνικού κράτους που επηρεάζονταν από την αστική τάξη, που είχε δημιουργηθεί γύρω από τη βαυαρική αυλή της Αθήνας, και τη Σχολή Καλών Τεχνών του νεο-ιδρυθέντος Πολυτεχνείου, καθηγητής στην οποία υπήρξε ο εισηγητής της ναζαρηνής σκέψης στην Ελλάδα, Λουδοβίκος Θείρσιος. Διαμορφώθηκε με τον τρόπο αυτό μια νέα καλλιτεχνική και τεχνοτροπική συνείδηση στους, επίσημους και ανεπίσημους, φορείς της θρησκευτικής ζωγραφικής του ελληνικού κράτους[3].

Τα έργα που παρήχθησαν δεν δικαιολογούν ωστόσο τη σύσταση μιας Ναζαρηνής σχολής στο πλαίσιο της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, καθώς διακρίνονται από έναν εκλεκτικισμό που συνδύαζε κάποιες ιδέες και εικαστικές φόρμες των Ναζαρηνών, με στοιχεία του νεοκλασικισμού αλλά και με χαρακτηριστικά της τέχνης και της θεολογίας της εικονογραφίας της τελευταίας πτυχής του μεταβυζαντινού κόσμου, που ως ρεύμα επικράτησε να ονομάζεται «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική[4].

Παράλληλα, ναζαρηνά πρότυπα, κυρίως μέσω λιθογραφημένων εικόνων από τη Δύση και τη Ρωσία, εισέβαλαν σε ορθόδοξα πνευματικά κέντρα του ελληνισμού και δημιούργησαν δυτικότροπες εικονογραφικές σχολές θρησκευτικών έργων, με αποτέλεσμα ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα να λειτουργούν στο Άγιο Όρος πολυάριθμα εικονογραφικά εργαστήρια, που προμήθευαν με φορητές, αφιερωματικές και προσκυνηματικές, κυρίως, εικόνες δυτικής τεχνοτροπίας τους ναούς της Ελληνικής επικράτειας, διαμορφώνοντας ένα νέο ύφος στην εκκλησιαστική ζωγραφική[5].

στοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2011, 222-323 (στο εξής: Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*). Ν. Γραίκος, «Υπήρξε Ναζαρηνή ζωγραφική στην Ελλάδα;», στο: *Πρακτικά του Ζ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης»* (Θεσσαλονίκη, 23-25 Νοεμβρίου 2012), Θεσσαλονίκη 2013, 441-451. Γ. Κακαβάς, «Η λεγόμενη Ναζαρηνή Ζωγραφική στην Ελλάδα και το Άγιον Όρος. Ανασκόπηση – Απηχήσεις – Έρευνα – Αποτίμηση» στο: *Πρακτικά του Ζ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης»* (Θεσσαλονίκη, 23-25 Νοεμβρίου 2012), Θεσσαλονίκη 2013, 431-437.

3. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης*, 18-19. Γραίκος, Υπήρξε Ναζαρηνή ζωγραφική στην Ελλάδα;, 445-449. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ν. Γραίκος, «Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Απόπειρες προσέγγισης και προσδιορισμού ενός νέου ερευνητικού πεδίου», στο: *Πρακτικά του Ζ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης»* (Θεσσαλονίκη, 23-25 Νοεμβρίου 2012), Θεσσαλονίκη 2013, 435-439.

4. Γραίκος, Υπήρξε Ναζαρηνή ζωγραφική στην Ελλάδα;, 446, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία. Καθώς το επίθετο βυζαντινός έχει μάλλον χρονικό παρά ποιοτικό χαρακτήρα και, ως εκ τούτου, είναι κατά την άποψη μου αδόκιμο στην περίπτωση της τέχνης του 19ου αιώνα, πρόκειται ουσιαστικά για «βελτιωμένη» νέο-μεταβυζαντινή ή μετά-μεταβυζαντινή ζωγραφική.

5. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 22-32.

Οι νέες αυτές τάσεις της θρησκευτικής ζωγραφικής δεν έφτασαν άμεσα στη Θεσσαλονίκη, που ως κτήση της πάλαι ποτέ κραταιάς Οθωμανικής αυτοκρατορίας παρέμεινε μακριά από τα κέντρα των προαναφερθέντων αλλαγών, παραμένοντας μέχρι και την απελευθέρωσή της, το 1912, μέρος του μεταβυζαντινού κόσμου. Στη Θεσσαλονίκη δυτικού χαρακτήρα φορητές εικόνες εμφανίζονται, με λίγες εξαιρέσεις, κυρίως κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου και τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, παράλληλα με εικόνες που βρίσκονται ακόμη κοντά στη μεταβυζαντινή παράδοση[6]. Παραδείγματα προγενέστερων της εποχής αυτής δυτικότροπων έργων, που εντοπίζονται στους ναούς της, φαίνεται ότι εκτελέστηκαν σε περιοχές που συμμετείχαν στη διαμόρφωση των νέων τάσεων και αφιερώθηκαν στους νέους ναούς της μετά την απελευθέρωση της πόλης.

Την περίοδο αυτή εμφανίζεται στη Θεσσαλονίκη μια σειρά θρησκευτικών έργων επηρεασμένα από *ναζαρηνά πρότυπα*, που έχουν φιλοτεχνηθεί ή παραγγελθεί στην πόλη. Τα έργα αυτά, που αναλύονται σε εντοίχιες διακοσμήσεις ναών, φορητές, αφιερωματικές και προσκυνηματικές εικόνες και θρησκευτικά έργα μη λατρευτικού χαρακτήρα, ακόμη κι όταν δεν εκτελούνται στη Θεσσαλονίκη, μαρτυρούν τις αισθητικές αντιλήψεις του Θεσσαλονικέα παραγγελιοδότη τους, που συχνά είναι η επίσημη Εκκλησία της πόλης, είτε δια του μητροπολίτη Γεννάδιου (1912-1951) είτε δια των εκπροσώπων της στους νεοσύστατους ή υπό ανακαίνιση ενοριακούς ναούς, δηλώνοντας με σαφήνεια τις αισθητικές τάσεις που επικρατούν στην πόλη υπό την απόλυτη έγκριση των εκκλησιαστικών της αρχών.

Πέρα από τη γνωστή στη βιβλιογραφία, μη σωζόμενη σήμερα, τοιχογράφηση του νεόδμητου μητροπολιτικού ναού της πόλης από τον Ν. Κεσσανλή, που κλήθηκε στην πόλη από τον μητροπολίτη Γεννάδιο (1912-1951)[7] για το έργο αυτό, και τους δύο θρησκευτικής θεματικής πίνακες του ίδιου ζωγράφου στο Κρατικό Νοσοκομείο της πόλης[8], η επίδραση των Ναζαρηνών αισθητικών αντιλήψεων εντοπίζεται κυρίως σε φορητές λατρευτικές, προσκυνηματικές και αφιερωματικές εικόνες. Οι εικόνες αυτές κοσμούν τα τέμπλα και τα προσκυνητάρια βυζαντινών, κυρίως, ναών της Θεσσαλονίκης, που μετά από μακρά περίοδο εξισλαμισμού τους κατά την οθωμανική περίοδο, καθιερώθηκαν εκ νέου στη χριστιανική λατρεία κατά τη δεύτερη και τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα.

Μεταξύ των πολυάριθμων μεμονωμένων, αφιερωματικών κυρίως, εικόνων που κοσμούν ακόμη διάφορους ναούς της Θεσσαλονίκης, στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζονται δύο σημαντικά σύνολα φορητών εικόνων ναζαρηνής

6. Βλ. σχετ. *Συλλογή εικόνων Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης* (κατάλογος έκθεσης), Θεσσαλονίκη 1992.

7. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 57. Θ. Σ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Το κτιριακό συγκρότημα της Μητρόπολης Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1985, 72.

8. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 57-58.

αισθητικής της Θεσσαλονίκης και συγκεκριμένα: οι λατρευτικές εικόνες του τέμπλου του ναού της Αγίας Σοφίας, που φιλοτεχνήθηκαν από επώνυμο Αγιορείτη ζωγράφο το 1915, και οι εικόνες του τέμπλου της Παναγίας Αχειροποιήτου, που φιλοτεχνήθηκαν από ανώνυμο ζωγράφο, αθωνικού επίσης εργαστηρίου, δεκατέσσερα χρόνια αργότερα, το 1929.

Εμβόλιμα παρουσιάζονται οι εικόνες, ανώνυμου επίσης ζωγράφου ενός αθωνικού εργαστηρίου, που απαρτίζουν το τέμπλο του ναϊδρίου του Οσίου Δαυίδ, άλλοτε καθολικού της βυζαντινής μονής του Χριστού Λατόμου στην άνω πόλη. Ο ναός αυτός εγκαινιάσθηκε εκ νέου στη χριστιανική λατρεία σε ενδιάμεσο χρόνο των δύο προαναφερθέντων *καθολικών*, κατά τους βυζαντινούς συγγραφείς, ναών της πόλης, και συγκεκριμένα το 1922, όταν για πρώτη φορά πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία κατοίκησαν την καθαρά μουσουλμανική για σχεδόν 500 χρόνια συνοικία του, μετατρέποντας το συνοικιακό τέμενος, το οποίο είχε εγκατασταθεί στο διασωθέν τμήμα του άλλοτε βυζαντινού καθολικού, σε ενοριακό τους ναό.

Το περίτεχνο τέμπλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης (Εικ. 1) αποτελεί το παλαιότερο σωζόμενο δείγμα τέμπλου, που διατηρείται σε εξαιρετική κατάσταση στη Θεσσαλονίκη από την περίοδο αμέσως μετά την απελευθέρωση της πόλης. Οι ανάγλυφες επιγραφές 1430-1912, με μαύρο και χρυσό αντίστοιχα χρώμα, αποτελούν επιγραφές ενθύμησης των γεγονότων της άλωσης και της απελευθέρωσης της πόλης και δεν συνιστούν πιθανότατα τεκμήριο της ακριβούς χρονολόγησής του, γεγονός που μαρτυρά η χρονολογία 1915 που αναγράφεται στο σύνολο των δεσποτικών εικόνων.

Ένα πανομοιότυπο, πλην όμως ευρύτερο λόγω του μεγέθους της αψίδας του ιερού βήματος, τέμπλο είχε νωρίτερα κατασκευαστεί, προφανώς από το ίδιο εργαστήριο, για τη βασιλική του Αγίου Δημητρίου. Από το τέμπλο εκείνο που, αν και καταστράφηκε από την πυρκαγιά του 1917, διακρίνεται σε μια φωτογραφία του Stanley Casson από το αρχείο της Βρετανικής Σχολής με έτος λήψης 1913, σώθηκαν μόνο τρεις δεσποτικές εικόνες, έργα του εργαστηρίου των Ιωασαφαίων ζωγράφων, που εικονίζουν τον Χριστό Παντοκράτορα, την Παναγία Πορταΐτισσα και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο[9].

Οι εικόνες του τέμπλου της Αγίας Σοφίας αποτελούν ενιαίο σύνολο φορητών εικόνων της πόλης, εκτελεσμένο με την τεχνική της ελαιογραφίας το 1915 στο Άγιο Όρος, από τον ζωγράφο Χριστόδουλο Ματθαίο εκ Ναούσης[10]. Οι μορφές

9. Οι εικόνες αυτές παρουσιάστηκαν στο *Ε΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* και από τον συνάδελφο Ν. Μπονόβα. Βλ. σχετ. Ν. Μ. Μπονόβας, «Φορητή εικόνα των αγίων Αντωνίου, Αθανασίου Αλεξανδρείας και Ιωάσαφ (1872). Έργο του Ιωάσαφ, ιδρυτή του γνωστού ομώνυμου οίκου του Άθω και του μαθητή του Αντωνίου» (στον παρόντα τόμο, σσ. 309-324).

10. Δ. Μπάιτσης, «Ο μεγάλος αγιογράφος Χριστόδουλος Ματθαίου. Ο ζωγράφος της Να-

της Παναγίας και του Χριστού (Εικ. 2-3), στις αντίστοιχες δεσποτικές εικόνες, που αμφότερες αποτελούν δωρεά του Ιωάννου Μπουτάρη εκ Νεβέσκης (σημ. Νυμφαίο), εικονίζονται ένθρονες, μπροστά σε χρυσό κάμπο που καλύπτει τα δύο τρίτα του φόντου στο πάνω μέρος της εικόνας, ενώ στο βάθος διαγράφεται σε γενικές γραμμές ένα τοπίο, επηρεασμένο από δυτικά έργα. Τα πρόσωπα των μορφών με την αυστηρή έκφραση, αλλά και το γλυκερό παράλληλα βλέμμα, απομακρύνονται τόσο από τη βυζαντινή όσο και από τη λαϊκή παράδοση και ζωγραφική υφολογία, ακολουθώντας δυτικά πρότυπα, που πηγάζουν από την ευρωπαϊκή θρησκευτική ζωγραφική του προηγούμενου αιώνα, που έφτασαν στον Ναουσαίο ζωγράφο που εργάζεται στο Άγιο Όρος, μέσω τυπωμάτων και της συνδιαλλαγής με εργαστήρια παραγωγής φορητών εικόνων της Ρωσίας, που είχε στενές σχέσεις με το Όρος. Ο μετωπικός ένθρονος Χριστός (Εικ. 2) θυμίζει ανάλογους πίνακες ζωγράφων από τους ναζαρηνούς κύκλους της Ευρώπης, όπως το έργο του J.C.H.Koopmann, «Η Θεία Χάρις της Ευαγγελικής Εκκλησίας»[11], ενώ η Παναγία (Εικ. 3), απομακρυσμένη από τη βυζαντινή εικονογραφία της, θυμίζει φυσιογνωμικά το πορτραίτο της Vittoria Caldoni του Fr. Overbeck[12], το οποίο φυσικά δεν υπήρξε άμεσο πρότυπο των αγιορειτών αγιογράφων, είναι όμως χαρακτηριστικό του ύφους των γυναικείων πορτραίτων των ναζαρηνών καλλιτεχνών, μέρος των οποίων μπορεί να θεωρήσει κανείς και τις απεικονίσεις της Παναγίας.

Ανάλογα χαρακτηριστικά παρατηρούνται και στις ένθρονες μορφές του Πατέρα και του Υιού στην εικόνα της Αγίας Τριάδας (Εικ. 4), δωρεά της οικογενείας Αναστασίου Κούσκουρα, η οποία απομακρύνεται από την ορθόδοξη μεταβυζαντινή παράδοση όχι μόνο σε αισθητικό πλαίσιο αλλά και ως προς τον εικονογραφικό τύπο.

Οι υπόλοιπες μορφές, όπως του Προδρόμου (Εικ. 5), δωρεά Ιωάννου Κούφα, στο τέμπλο και των τεσσάρων Ευαγγελιστών, στους πεσσούς του κεντρικού κλίτους, κάτω από τα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου, όπου κατά παράδοση απεικονίζονται, είναι όρθιες μετωπικές και στατικές με ανάλογα χαρακτηρι-

---

ούσης», *Μακεδονία. Επιλογές*, Ιούλιος 1991, 141-142. Τ. Μπάιτσης, «Ο αγιογράφος Χριστόδουλος Ματθαίος», *Νιάουστα* 11 (1980), 48-50. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 30. Ιλ. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Ζωγράφοι – Εργαστήρια – Καλλιτεχνικές τάσεις*, Θεσσαλονίκη 2006, 173, 175, 273. Μ. Παρχαρίδου, «Ματθαίος Ιωάννου: Οι μεταμορφώσεις μιας τεχνοτροπίας», στο: *Πρακτικά του συνεδρίου «Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος – 20ός αι.* (Θεσσαλονίκη 20-21 Νοεμβρίου 1997), Θεσσαλονίκη 1998, 324 (υποσημ. 62). Ν. Μ. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2009, 47. Γράικος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 511.

11. Gallwitz (επιμ.), *Die Nazarener*, εικ. C11.

12. Gallwitz (επιμ.), *Die Nazarener*, εικ. D18.

στικά. Πίσω από τις μορφές αυτές που καταλαμβάνουν μικρότερο χώρο της ζωγραφικής επιφάνειας, κάτω από τον χρυσό κάμπο που καλύπτει το ανώτερο τμήμα του βάθους, αποδίδονται έντονα προοπτικά παραλίμνια, παραθαλάσσια ή δασώδη τοπία, που θυμίζουν έργα της ναζαρηνής ζωγραφικής, τόσο ως προς την απόδοση του τοπίου, όσο και ως προς τη φιλοσοφία της σύνδεσης της τοπιογραφίας με την ευρωπαϊκή θρησκευτική ζωγραφική του προηγούμενου αιώνα. Οι οκτώ εικόνες, παρά τους ποικίλους αφιερωτές, αποτελούν εμφανώς ενιαία παραγγελία της μητρόπολης Θεσσαλονίκης, που εκτελέστηκε από τον εκ Ναούσης επώνυμο Αγιορίτη ζωγράφο, το κόστος της οποίας επιμερίστηκε στους ισάριθμους επιφανείς Θεσσαλονικείς.

Την τάση αυτή στη ζωγραφική των λατρευτικών εικόνων που, μετά την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης, σήμανε η παραγγελία των εικόνων των τέμπλων των ναών του Αγίου Δημητρίου και Αγίας Σοφίας, σφράγισε τα χρόνια που ακολούθησαν μια σειρά αγιορείτικων, ως επί το πλείστον, εικόνων ανάλογης τεχνοτροπίας, που αφιερώθηκαν από πιστούς στους ναούς της πόλης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι εικόνες του τέμπλου, καθώς και ορισμένες προσκυνηματικές εικόνες, από τον ναό του Οσίου Δαυίδ (Εικ. 6) που εγκαινιάστηκε στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 20^{ού} αιώνα, χωρίς ακόμη να είναι σαφές το βυζαντινό παρελθόν του ως καθολικό μονής. Η επιγραφόμενη ως Οδηγήτρια Θεοτόκος και ο Χριστός Παντοκράτωρ (Εικ. 7) εικονίζονται μετωπικοί, με όλα τα χαρακτηριστικά της τέχνης της εποχής, να βαίνουν σε νεφέλωμα, ενώ ο Ιωάννης ο Πρόδρομος ως άγγελος της ερήμου και ο δενδρίτης Όσιος Δαυίδ εκ Θεσσαλονίκης (Εικ. 8) εικονίζονται μετωπικοί σε παραποτάμιο ή παραθαλάσσιο αντιστοίχως τοπίο. Η απόδοση του βάθους με βαθυκύανο χρώμα ως απεικόνιση του ουρανού, αντί της συνηθέστερης επένδυσης φύλλου χρυσού είναι δηλωτική της οικονομικής επιφάνειας των αφιερωτών στον μικρό αυτό ναό μιας προσφυγικής συνοικίας. Είναι χαρτακτηριστικό ότι η επιγραφή που συνοδεύει το σύνολο των εικόνων «Εἰς μνημόσυνον τῶν εὐλαβῶν συνδρομητῶν, ὧν μνησθείη Κύριος ἐν τῇ βασιλεία αὐτοῦ» υποδηλώνει την πληρωμή τους από μια συλλογικού τύπου χορηγία του συνόλου του εκκλησιάσματος, όπως μικρού μεγέθους εισφορές στο παγκάρι του ναού.

Τον κεντρικό ωστόσο σχεδιασμό του συνόλου της παραγγελίας, ίσως από τον ίδιο τον Γεννάδιο, μαρτυρεί η επιλογή των θεμάτων των εικόνων που συνοδεύουν την παραγγελία του τέμπλου του ναού του εκ Θεσσαλονίκης Οσίου Μοναχού. Αυτή υποδηλώνει γνώση των βυζαντινών γραπτών πηγών, καθώς στις εικόνες παριστάνονται γυναίκες αγίες από τη Θεσσαλονίκη, τα μαρτύρια των οποίων έξω από τα τείχη της πόλης αναφέρονται στις πηγές, όπως η αγία Ματρώνα, και οι αγίες Ειρήνη, Αγάπη και Χιονία.

Το μεγαλύτερο, ωστόσο, μετά τις εικόνες του ναού της Αγίας Σοφίας, σύνο-

λο εικόνων αποτελούν οι εικόνες του τέμπλου που παραγγέλθηκε για την Αχειροποίητο το 1929. Παρά το γεγονός ότι η πρωτοβυζαντινή βασιλική αποκαταστάθηκε την περίοδο 1913-1914, με σκοπό την ίδρυση στο εσωτερικό της του πρώτου Βυζαντινού Μουσείου, η έναρξη του Α΄ Π.Π. επιφύλασσε διαφορετική χρήση στο μνημείο, το οποίο από το 1915 κατέστη προσφυγικός καταυλισμός, αρχικά για πρόσφυγες του μεγάλου πολέμου, εν συνεχεία, μετά το 1917, για πυροπαθείς της μεγάλης πυρκαγιάς και εν τέλει, το 1922, για πρόσφυγες της μικρασιατικής καταστροφής. Μετά την έξωση των προσφύγων το 1926, και καθώς ήδη από το 1914 είχε ιδρυθεί Χριστιανικό και Βυζαντινό Μουσείο στην Αθήνα και το 1917 είχε αποφασιστεί η δημιουργία Μακεδονικού Μουσείου στη Ροτόντα, άρχισαν υπό τις πιέσεις της Μητρόπολης νέες εργασίες για την αποκατάσταση του εσωτερικού του, προκειμένου να λειτουργήσει ως ενοριακός ναός, όπερ και έγινε στις 19 Απριλίου του 1929[13]. Αυτή πρέπει να είναι και η περίοδος κατασκευής του παλαιού τέμπλου του ναού, η φωτογραφική τεκμηρίωση του οποίου, σε μια λήψη της δεκαετίας του 1940, ξαφνιάζει με την κατασκευαστική του απλότητα (Εικ. 9). Μετά την αντικατάσταση του τέμπλου τη δεκαετία του 1980 από ένα νέο-πρωτοβυζαντινής αισθητικής, οι εικόνες του 1929 μεταφέρθηκαν σε μεγάλο προσκυνητάρι που αναπτύσσεται, υπό τη μορφή ψευδο-τέμπλου, σε όλο το πλάτος του ανατολικού τοίχου του νοτίου κλίτους (Εικ. 10).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στον ναό της Αχειροποιήτου έχει η επιλογή των εικονιζόμενων αγίων που έχει τοπογραφικό χαρακτήρα. Λόγω των μεγαλύτερων διαστάσεων του ναού, στο τέμπλο εντάχθηκαν έξι εικόνες με αποτέλεσμα, πέραν των απαραίτητων εικόνων της Θεοτόκου (Εικ. 11), του Χριστού (Εικ. 12) και του Προδρόμου, συμπεριλήφθηκαν και οι εικόνες της αγίας Παρασκευής, στην οποία επί σειρά ετών και μέχρι την ταύτιση του ναού με την Αχειροποίητο των βυζαντινών πηγών, αποδιδόταν η αφιέρωση του ναού, και των αγίων Αθανασίου και Νικολάου, στο όνομα των οποίων ήταν αφιερωμένοι οι γειτονικοί ενοριακοί ναοί του Αγίου Αθανασίου στα ανατολικά και του Αγίου Νικολάου του Τρανού στα δυτικά της Αχειροποιήτου. Στις εικόνες της ίδιας παραγγελίας που κοσμούσαν άλλα σημεία του ναού, περιλαμβάνονται οι εικόνες του αγίου Παντελεήμονα, που επίσης τιμάται σε γειτονικό της Αχειροποιήτου ναό, και της αγίας Ειρήνης, στην οποία αφιερώθηκε το μεσοβυζαντινό παρεκκλήσι που εντοπίστηκε και αποκαταστάθηκε την ίδια εποχή στο ανατολικό πέρας του βορείου κλίτους της βασιλικής.

Οι μορφές του Χριστού και της Παναγίας (Εικ. 11-12), στις αντίστοιχες εικόνες, αφιερώματα Ν[ικολάου;] Καπλανίδου και Βασιλείου Βασιακώστα, σε αντίθεση με το τέμπλο της Αγίας Σοφίας, εικονίζονται όρθιες, μετωπικές και

---

13. Κ. Θ. Ράπτης, *Αχειροποίητος Θεσσαλονίκης. Αρχιτεκτονική και γλυπτός διάκοσμος* (αδημ. διδ. διατρ. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016), 792-793.

στατικές, διατηρώντας τα αντίστοιχα δυτικότροπα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, και προβάλλονται μπροστά σε ένα θαμνώδες τοπίο. Η Παναγία, παρόλο που επιγράφεται ως Αχειροποίητος, είναι βρεφοκρατούσα και δεν ακολουθεί τον τύπο της δεομένης Θεοτόκου της Αχειροποιήτου, γνωστό από τη Θεοτόκο του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης του ιερού του Αγίου Νικολάου του Ορφανού.

Πιο κοντά στην εικόνα του Προδρόμου από την Αγία Σοφία βρίσκονται στο ίδιο τέμπλο, από πλευράς ύφους, οι εικόνες του Προδρόμου, αφιέρωμα Ιωάννου Μπουτάρη, και της αγίας Παρασκευής, αφιέρωμα οικογένειας Κ. Σαραντοπούλου. Οι μορφές προβάλλονται μπροστά στο γνωστό παραλίμνιο ή παραθαλάσσιο τοπίο, με γραφικές λεπτομέρειες, όπως το μικρό πλοίο στο βάθος της εικόνας της αγίας Παρασκευής και το τσεκούρι, σύμβολο του μαρτυρικού θανάτου του Προδρόμου, που έχει ξεχαστεί δίπλα στον κομμένο κορμό δέντρου, στο δεύτερο επίπεδο της εικόνας.

Οι ενδυμασίες και ο χώρος επαναλαμβάνονται ανάλογα με τον τύπο του εικονιζόμενου αγίου. Στις εικόνες του αγίου Αθανασίου του Μεγάλου, αφιέρωμα οικογένειας Γεράσιμου Κομιτοπούλου, και του αγίου Νικολάου, αφιέρωμα Θεόφραστου Παναγιωτόπουλου, στο ίδιο τέμπλο, επαναλαμβάνονται αρχιερατικές, χρυσοποίκιλτες ενδυμασίες, που προτιμούνται και στη μεταγενέστερη εικόνα του Ιερομόναχου Ελευθερίου, έργο πατρός Π. Νικοδήμου, από την Παναγία Χαλκέων. Σ' αυτό τον τύπο εικόνων το σύνηθες παραλίμνιο, αγροτικό ή ορεινό τοπίο, αντικαθίσταται από έναν σχηματικό εσωτερικό χώρο που αποδίδεται με μια προοπτική απεικόνιση πλακών δαπέδου ή ταπέτων, που στην περίπτωση της μεταγενέστερης εικόνας από την Παναγία Χαλκέων συμπληρώνεται με είδος παραπετάσματος που θυμίζει σκηνή θεάτρου[14]. Στον παραπάνω τύπο εντάσσονται και οι επίσης μεταγενέστερες του τέμπλου εικόνες του αγίου Σπυρίδωνα και του αγίου Ελευθερίου από την Αχειροποίητο, αφιερώματα Ε. Τσαβδάρογλου.

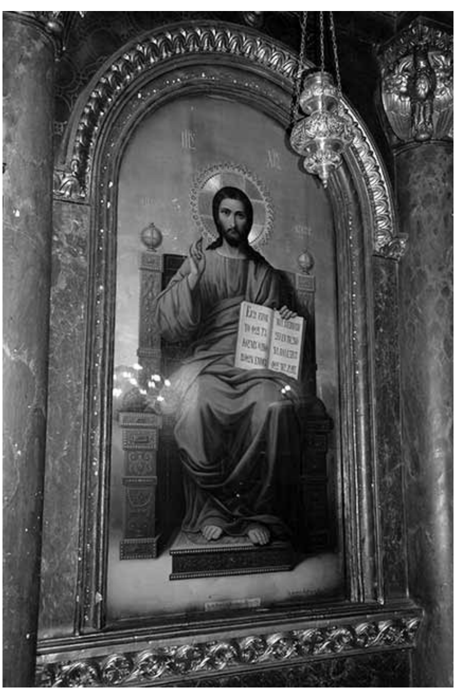
Στις εικόνες αυτές του τέμπλου της Αχειροποιήτου και ιδιαίτερα στην αγία Παρασκευή, που εικονίζεται στον τύπο της μοναχής, παρατηρείται, παρά την πληθώρα των δυτικών «ναζαρηνών» επιδράσεων, μια στροφή προς την παραδοσιακή ορθόδοξη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Τα ίδια χαρακτηριστικά απαντούν και στη σύγχρονη εικόνα του αγίου Γερασίμου[15] από τον ίδιο ναό, έργου του οίκου αγιογραφικής καλλιτεχνίας αδελφών Χαλδέζου (ή Χαλδαίζου) της Νέας Σκήτης Αγίου Όρους, αφιερώματος του Κεφαλλήνιου Σπυρίδωνος Μακρή.

Την επιβίωση των δυτικότροπων «ναζαρηνών» προτύπων στη θρησκευτική ζωγραφική του Αγίου Όρους, και μετά την επικράτηση του νεοβυζαντινού ιδιώματος στην επίσημη τέχνη του ελληνικού κράτους και της ελλαδικής Εκκλη-

14. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, ό.π., 31.
15. Ό.π., 30.

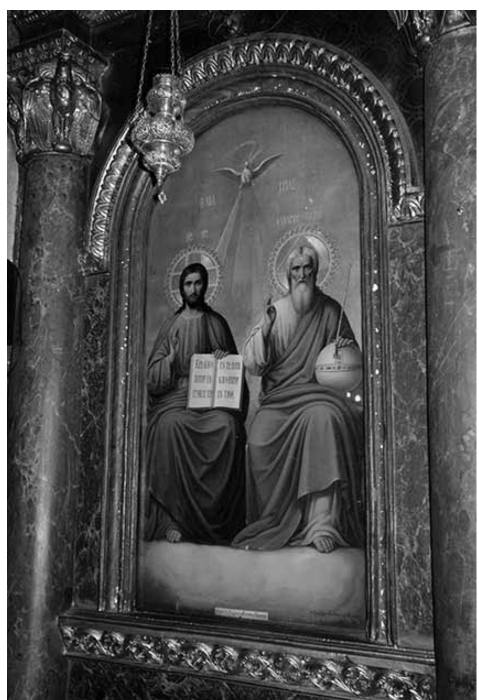
σίας τη δεκαετία του 1930, μαρτυρεί η πληθώρα αφιερωμάτων, ανάλογων αγιορείτικων εικόνων στους ναούς της Θεσσαλονίκης μετά το 1940. Οι εικόνες του Απόστολου Ανδρέα του 1939, της Βάπτισης και των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ του 1941, αφιερώματα Ε. και Β. Μίχου και Κ. Α. Μαύρου, από τον ναό της Υπαπαντής, η εικόνα του αρχαγγέλου Γαβριήλ του 1954 στον ναό του Αγίου Γεωργίου Νεαπόλεως, η μικρή εικόνα του Χριστού του 1959, αφιέρωμα οικογένειας Λυκουργιώτου, στο ναό του Σωτήρος και η εικόνα του αγίου Κοσμά του Αιτωλού του 1959 στην Αχειροποίητο, αφιέρωμα εις μνήμη Γερμανού μοναχού Σιμωνοπετρίτου, μαζί με άλλες που δημιουργούν ένα μακροσκελή κατάλογο, μαρτυρούν τη συνέχιση μιας συστηματικής παραγωγής ανάλογων εικόνων μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '50. Παράλληλα οι ίδιες εικόνες καθιστούν αισθητή τη διατήρηση των ανάλογων αισθητικών αντιλήψεων στη συνείδηση των παραγγελιοδοτών-αφιερωτών, παρά τις αλλαγές που συντελέστηκαν μετά την επικράτηση του νεοβυζαντινού ιδιώματος στη διακόσμηση των ναών και στην αισθητική αντίληψη της θρησκευτικής ζωγραφικής της επίσημης Εκκλησίας.


Εικ. 1. Θεσσαλονίκη. Αγία Σοφία. Άποψη του τέμπλου (Κ. Θ. Ράπτης, 2017).


Εικ. 2. Θεσσαλονίκη. Αγία Σοφία. Τέμπλο: Ένθρονος Χριστός, Παντοκράτωρ (Κ. Θ. Ράπτης, 2017).



Εικ. 3. Θεσσαλονίκη. Αγία Σοφία. Τέμπλο: Ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκος (Κ. Θ. Ράπτης, 2017).



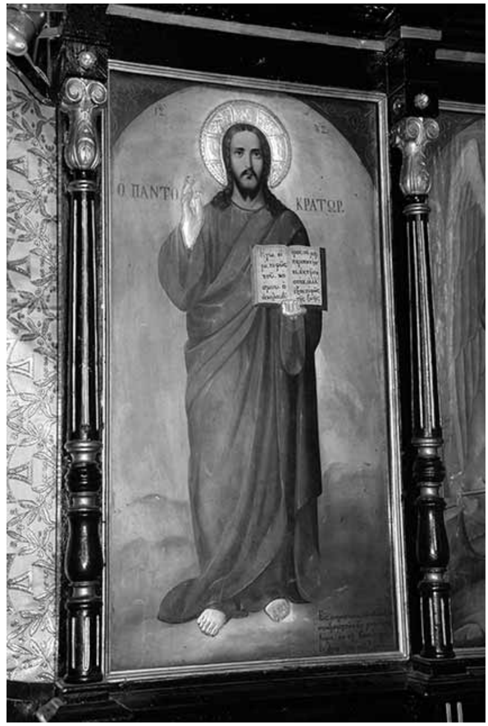
Εικ. 4. Θεσσαλονίκη. Αγία Σοφία. Τέμπλο: Αγία Τριάδα (Κ. Θ. Ράπτης, 2017).



Εικ. 5. Θεσσαλονίκη. Αγία Σοφία. Τέμπλο. Ιωάννης ο Πρόδρομος (Κ. Θ. Ράπτης, 2017).



Εικ. 6. Θεσσαλονίκη. Όσιος Δαυίδ-Μονή Λατόμου. Άποψη του τέμπλου (Κ. Θ. Ράπτης, 2017).



Εικ. 7. Θεσσαλονίκη. Όσιος Δαυίδ-Μονή Λατόμου. Τέμπλο: Χριστός, Παντοκράτωρ (Κ. Θ. Ράπτης, 2017).



Εικ. 8. Θεσσαλονίκη. Όσιος Δαυίδ-Μονή Λατόμου. Τέμπλο: Όσιος Δαυίδ (Κ. Θ. Ράπτης, 2017).



Εικ. 9. Θεσσαλονίκη. Αχειροποίητος. Άποψη του παλαιού τέμπλου (Αρχείο Ι.Ν. Παναγίας Αχειροποιήτου, τέλη δεκαετίας 1940).



Εικ. 10. Θεσσαλονίκη. Αχειροποίητος. Νεότερο προσκυνητάρι ψευδο-τέμπλο στον ανατολικό τοίχο του νότιου κλίτους (Κ. Θ. Ράπτης, 2017).



Εικ. 11. Θεσσαλονίκη. Αχειροποίητος.
Εκ του παλαιού τέμπλου: Μήτηρ Θεού, η Αχειροποίητος
(Κ. Θ. Ράπτης, 2017).



Εικ. 12. Θεσσαλονίκη. Αχειροποίητος.
Εκ του παλαιού τέμπλου: Χριστός Παντοκράτωρ
(Κ. Θ. Ράπτης, 2017).

Σανδραβέλη Γιαννούλα

«*ΕΝ ΤΗ ΤΟΥ ΑΘΩΝΟΣ ΑΥΛΗ*»: ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ Β′ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Το κείμενο που ακολουθεί, αποτελεί μια σύντομη επισκόπηση των χαλκογραφιών της συλλογής του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου[1]*, οι οποίες σύμφωνα με τις αφιερωματικές επιγραφές φαίνεται ότι τυπώθηκαν στο Άγιο Όρος μετά τους απελευθερωτικούς αγώνες και την ίδρυση του Ελληνικού Κράτους. Εστιάζει στην τυπογραφική δραστηριότητα, η οποία αναπτύσσεται στο Άγιο Όρος στο β′ μισό του 19*[ου]* αιώνα, στις θρησκευτικές και κοινωνικές διαστάσεις των χάρτινων εικόνων, επιδιώκοντας να προσδιορίσει τις συνθήκες παραγωγής τους.*

Το Άγιο Όρος υπήρξε καταφύγιο φωτισμένων ανδρών, αλλά και χώρος λύτρωσης κυνηγημένων χριστιανών από τον ελλαδικό και μικρασιατικό χώρο. Η συγκέντρωση στη χερσόνησο του Άθω πολλών και φημισμένων μοναστηριών, ήταν φυσικό να προκαλέσει μια πλούσια άνθηση σε εκτυπώσεις χαρακτικών με παραστάσεις από το Αγιώνυμο Όρος.

Ελάχιστες, ωστόσο, είναι οι πληροφορίες που αφορούν στην ίδρυση αγιορείτικων εργαστηρίων χαρακτικής, για το πότε άρχισαν να λειτουργούν, σε ποια μοναστήρια ή παραρτήματα μονών εγκαταστάθηκαν τα πρώτα πιεστήρια, από πού προήλθε ο εξοπλισμός, πού παραγγέλνονταν τα αναγκαία εκτυπωτικά υλι-

1. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην κ. Αικ. Δελλαπόρτα, Διευθύντρια του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, και στην κ. Καλλιόπη-Φαίδρα Καλαφάτη, Προϊσταμένη του Τμήματος Αρχαιολογικής Συλλογής Εικόνων, Τοιχογραφιών, Ψηφιδωτών, Αντιγράφων, Χειρογράφων, Ανθιβόλων, Χαρακτικών, Σχεδίων, Παλαιτύπων και Συλλογής Λοβέρδου, για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης του συγκεκριμένου υλικού. Ευχαριστώ θερμά επίσης την Οργανωτική Επιτροπή για την αποδοχή της συμμετοχής μου στο *Ε′ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*. Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνω στην καθηγήτρια των φοιτητικών μου χρόνων, κ. Σοφία Καλοπίση - Βέρτη, και στην κ. Ιωάννα Στουφή - Πουλημένου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια του ΕΚΠΑ, για την υποστήριξη και την ενθάρρυνσή τους.

κά. Το 1779 αναφέρεται η μονή Ιβήρων ως τόπος εκτύπωσης και χρόνια αργότερα συχνά οι Καρυές, όπου φαίνεται ότι υπήρχαν τέσσερα εργαστήρια χαρακτικής[2]. Τη ζωηρή και πρωτότυπη εικόνα του Αγίου Όρους και της χαλκογραφημένης έκφρασής της αντιπροσωπεύει και η συλλογή χαρακτικών του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου.

Η συλλογή χαρακτικών[3] του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου περιλαμβάνει περίπου 550 έργα του 18ου και 19ου αιώνα, τα οποία γνώρισαν ιδιαίτερη διάδοση με τη ραγδαία εξέλιξη της τυπογραφίας και την ευρεία κυκλοφορία του έντυπου υλικού. Βασικό πυρήνα της συλλογής, η οποία εμπλουτίστηκε το 1963, αποτελεί ένας σημαντικός αριθμός χαλκογραφιών με απεικονίσεις των μονών του Αγίου Όρους, δωρεά των τελευταίων στη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία[4].

Παράλληλα με τις πανοραμικές απόψεις των αγιορείτικων μονών, η συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου περιλαμβάνει και στάμπες με θέματα θαυματουργές εικόνες, αγίους και διάφορες θρησκευτικές σκηνές. Η χαραγμένη απεικόνιση του κτιριακού συγκροτήματος της μονής συμπληρωνόταν συνήθως με παραστάσεις αγίων προσώπων και με διάφορες θρυλικές σκηνές, αποτελώντας ένα σύνολο πληροφοριών, χρήσιμο στο να αναπαραστήσουν οι πιστοί με τη φαντασία τους τα ιερά καθιδρύματα. Συγχρόνως μεταδιδόταν ένα θρησκευτικό και πολλές φορές μυστικό μήνυμα σε μια έντονα θρησκευόμενη κοινωνία.

Ειδικότερα, το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο φυλάσσει στη συλλογή του δέκα χαλκογραφίες, σε καλή κατάσταση, τυπωμένες το β΄ μισό του 19ου αιώνα σε εργαστήρια του Αγίου Όρους. Οι περισσότερες έχουν τυπωθεί από αγνώστους χαράκτες σε χειροποίητο χαρτί και διασώζονται σε ελάχιστα ή μοναδικά αντίτυπα.

Η πρωιμότερη εκτύπωση, που πιθανόν έγινε στο Άγιο Όρος στις 25 Δεκεμβρίου 1837, έχει αριθμό καταγραφής[5] ΒΧΜ18795 και αφορά σε αντιμήνσιο επιζωγραφισμένο με ώχρα και ερυθρό χρώμα. Φέρει την υπογραφή του γνωστού χαράκτη Άνθιμου Πελοποννήσιου·(Εικ.1).

Περισσότερες χαλκογραφίες διασώζονται τυπωμένες το 1858 και είναι α) η επιζωγραφισμένη με ώχρα χαλκογραφία (Εικ. 2) με θέμα τον Αρχάγγελο Μι-

---

2. Ντ. Παπαστράτου *Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά Χαρακτικά 1665-1899*, Αθήνα, 1986, 6.

3. Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου, Αθήνα, 2004, 410-411.

4. Στ. Γκότσης, «Η Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία μετά το 1914», στο *1884-1930: Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο*, 256.

5. Σχετικά με την αρίθμηση των αντικειμένων του ΒΧΜ στο Ε. Χαλκιά, "Αναδιαρθρώνοντας τις συλλογές του ΒΧΜ:Ι. Το σύστημα της νέας αρίθμησης", *ILISSIA* 1 (Φθινόπωρο 2007), 68-71.

χαήλ[6] και αριθμό καταγραφής ΒΧΜ18796, β) το αντίτυπό[7] της (Εικ. 3) με αριθμό καταγραφής ΒΧΜ18797 χωρίς επιζωγράφιση, το οποίο φέρει δίγλωσσες επιγραφές σε ελληνικά και σλαβονικά, γ) η χαλκογραφία (Εικ. 4) με θέμα τη Δευτέρα Παρουσία[8] και αριθμό καταγραφής ΒΧΜ18761 και δ) η χαλκογραφία με δίζωνη παράσταση των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης και της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας[9] (Εικ. 5), που σύμφωνα με την επιγραφή φιλοτεχνήθηκε δια *Χειρός Παναγιώτου Κωνσταντίνου και Δαπάνης Γρηγορίου Μοναχού* και αριθμό καταγραφής ΒΧΜ18799.

Στα μέσα του 19ου αιώνα χρονολογείται η επιζωγραφισμένη χαλκογραφία (Εικ. 6) με θέμα *Η Απόφαση του Πιλάτου*[10] και αριθμό καταγραφής ΒΧΜ 18814. Ο χαράκτης Ιωάννης Κάλδης φιλοτεχνεί το 1869 στο Άγιο Όρος, σύμφωνα με την επιγραφή, τη χαλκογραφία ΒΧΜ 19261 με θέμα *Η Παναγία η Γερόντισσα* (Εικ.7). Στις 2 Νοεμβρίου 1861, τυπώνεται η χαλκογραφία (Εικ. 8) με παράσταση των θαυματουργών Αρχαγγέλων[11] και αριθμό καταγραφής ΒΧΜ18751. Στις 15 Οκτωβρίου 1893 στις Καρυές χαράσσεται σε χαλκό από τον Διονύσιο μοναχό η παράσταση της Μονής της Αγίας Αναστασίας Φαρμακολύτριας και των Αγίων Νέων Οσιομαρτύρων Ιακώβου Ιεροδιακόνου, αγίου Θεωνά, αγίας Θεοφανούς, αγίας Αναστασίας, αγίου Ιακώβου του γέροντος και αγίου Διονυσίου *ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΕΚ ΤΟΥ ΓΕΝΙΚΟΥ ΤΑΜΙΟΥ ΑΥΤΗΣ ΙΝΑ ΔΩΡΕΑΝ ΧΑΡΙΖΗΤΑΙ ΤΟΙΣ ΕΥΣΕΒΕΣΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΙΣ* (Εικ. 9). Αποτελεί το πιο πρόσφατο απόκτημα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου μετά από δωρεά ιδιώτη[12] και έχει αριθμό καταγραφής ΒΧΜ18806.

Στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο φυλάσσονται επίσης δύο αντίτυπα, το ΒΧΜ18757[13] και ΒΧΜ18769 με θέμα τη Μονή Παντοκράτορος, τα οποία δώρισε η συγκεκριμένη μονή στη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία στις 8 Οκτωβρίου 1901 (Εικ. 10).

Σύμφωνα με την επιγραφή *Η ΙΕΡΑ ΑΥΤΗ ΚΕ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΕΙΚΩΝ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΘΕΟΥ/ ΕΧΑΛΚΟΧΑΡΑΧΘΗ ΔΙ(Α) ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΩΝ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΤΑΥΤΗΣ ΜΟΝΗΣ*

---

6. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, 177, όπου συνοπτική περιγραφή.
7. Στο verso διατηρείται δεύτερο τύπωμα του θέματος.
8. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, 93, όπου συνοπτική περιγραφή.
9. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, 312, όπου συνοπτική περιγραφή.
10. Παπαστράτου, 1986, 63, όπου συνοπτική περιγραφή.
11. Παπαστράτου, 1986, 462 και Κατάλογος έκθεσης *Λιμάνια και Καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο, 25/09-30/10/1997*, 1997, όπου συνοπτική περιγραφή.
12. Δωρεά Ελένης Παπαηλιάκη, 26-05-2000.
13. Παπαστράτου, 1986, 446 και Κατάλογος έκθεσης *Λιμάνια και Καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο, 25/09-30/10/1997*, 1997, όπου συνοπτική περιγραφή.

ΕΠΙΤΡΟΠΙΚΗΣ ΤΩΝ ΟΣΙΟΤΑΤΩΝ Ε(Ν) ΜΟΝΑ/ΧΟΙΣ ΚΥΡΙΩΝ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΕ ΚΑΙ ΕΥΘΥΜΙΟΥ.

Το χρονικό διάστημα 1834-1893, που φαίνεται ότι παράγονται οι χαλκογραφίες της Συλλογής Χαρακτικών του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, θεωρείται περίοδος νέας ακμής για την τυπογραφική δραστηριότητα του Αγίου Όρους, καθώς χαρακτηρίζεται από σημαντικό αριθμό εκτυπώσεων με μεγάλη θεματική ποικιλία. Αποκρυσταλλώνεται πια η χαρακτηριστική αγιορείτικη τεχνοτροπία, η οποία είχε εμφανιστεί από τον προηγούμενο αιώνα.

Οι συνθέσεις αποτελούν αντιγραφές ή παραλλαγές παλαιότερων έργων ή μεταφορές σε χαλκό με πρότυπα λαϊκές εικόνες και δεν χαρακτηρίζονται από καινοτόμα στοιχεία. Διαφορές εντοπίζονται στο ύφος, που από τη στιγμή που συντελείται πια η τομή με τη δυτική παράδοση, θα συνεχιστεί αναλλοίωτο χωρίς ουσιαστικές εξελίξεις ως τα τέλη του 19ου αιώνα. Απουσιάζει η τρίτη διάσταση από το τοπίο. Τα συγκροτήματα παύουν να είναι σχηματικά ή φανταστικά και αποκτούν τα συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά γνωρίσματα της κάθε μονής.

Οι πανοραμικές αναπαραστάσεις των μοναστηριών εμφανίζονται σαφώς επηρεασμένες από τις αναγεννησιακές απόψεις πόλεων, που κοσμούν τα δυτικά εικονογραφημένα οδοιπορικά και προσκυνητάρια. Θρησκευτικό ύφος προσδίδουν στα έργα οι αγιολογικές σκηνές, που συμπληρώνουν τις αρχιτεκτονικές συνθέσεις. Οι επιγραφές των χάρτινων εικόνων, που παραγγέλνονται στο Άγιο Όρος είναι συνήθως δίγλωσσες, στην ελληνική και σλαβονική γλώσσα. Η κοινή η πίστη των χριστιανών απέναντι στον αλλόθρησκο κατακτητή είναι το πιο ισχυρό στοιχείο σε σχέση με τις εθνικές διαφοροποιήσεις, που θα τους χωρίσουν σε μεταγενέστερες εποχές.

Οι χρηματοδότες των εκτυπώσεων προέρχονται από το μοναστικό περιβάλλον, τουλάχιστον όσοι αναφέρονται στις αφιερωματικές επιγραφές. Όταν δεν αναφέρεται δωρητής, τις δαπάνες επωμίζονται οι χαράκτες, οι περισσότεροι από τους οποίους είναι ιερομόναχοι, κατά πάσα πιθανότητα αυτοδίδακτοι. Με δικά τους έξοδα τύπωναν οι μοναχοί Άνθιμος Πελοποννήσιος και Ευθύμιος.

Η εξελικτική πορεία της τυπογραφικής δραστηριότητας του Αγίου Όρους ως τα μέσα του 19ου αιώνα παραμένει ομοιόμορφη, λόγω της συντηρητικότητας των μοναχικών κύκλων. Τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα επηρέασαν τη θρησκευτική ζωγραφική στην απελευθερωμένη Ελλάδα, αλλά δεν εισχώρησαν στις αλύτρωτες περιοχές της Μακεδονίας και του Αγίου Όρους, παρά μόνο όταν διαδίδεται και επικρατεί η λιθογραφία. Για το λόγο αυτό είναι δύσκολο να ταυτιστούν οι αχρονολόγητες χαλκογραφίες.

Οι μοναστηριακές πρωτοβουλίες προκάλεσαν τη διάδοση των χαρακτικών, τα οποία διανέμονταν δωρεάν, και την εξοικείωση του ορθόδοξου κοινού με τις παραστάσεις, τις οποίες άρχισε να ζητάει. Οι χάρτινες εικόνες έπαιρναν τη θέση των ακριβών φορητών εικόνων στο προσκυνητάρι, στα σπίτια των απλών αν-

θρώπων[14]. Στόλιζαν με αυτές τα σπίτια τους, τις είχαν φυλακτό από αρρώστιες, ραμμένες επάνω τους ή καρφωμένες στην πόρτα του στάβλου για την προστασία των ζώων. Προσκυνούσαν ευλαβικά εκείνες που είχαν χαραχτεί στον τύπο του συγχωροχαρτιού για να πάρουν άφεση αμαρτιών ή τις έβαζαν στα φέρετρα για να σωθούν από το Πουργατόριο οι ψυχές των νεκρών συγγενών. Ασφαλείς πληροφορίες[15] αναφέρουν ότι ορισμένες εικόνες τυπώθηκαν σε χίλια περίπου αντίτυπα. Πολλές, ωστόσο, χάθηκαν στο πέρασμα των αιώνων, γιατί το χαρτί φθείρεται εύκολα.

Εκτός από τη θρησκευτική αποστολή, την προβολή και τη διάδοση της τιμής των αγίων και των μαρτύρων μεταξύ των πιστών[16], οι συγκεκριμένες παραστάσεις και οι επιγραφές τους αποτελούσαν μια προτροπή για την πραγματοποίηση προσκυνηματικού ταξιδιού, ένα ενθύμιο πολύτιμο για όσους επιχειρούσαν το συνήθως επίπονο προσκύνημα και μια έκκληση για οικονομική συνδρομή.

Οι μονές προσπαθούσαν, λόγω της δεινής οικονομικής κατάστασής τους, αφενός να προσελκύσουν προσκυνητές και αφετέρου να συλλέξουν ελεημοσύνες και δωρεές. Για τους συγκεκριμένους λόγους, οι χαλκογραφημένες παραστάσεις εξυπηρετούσαν την ενημέρωση του κοινού σε ό,τι αφορούσε την ιστορία και τους θρύλους των μοναστηριών αλλά και την προβολή των θαυματουργών εκδηλώσεων, οι οποίες συνδέονταν με τα κειμήλιά τους (εικόνες και ιερά λείψανα). Η προσφορά μιας τυπωμένης εικόνας του προσκυνήματος ή του προστάτη αγίου διευκόλυνε τις επαφές των μοναστηριών με τον έξω κόσμο, οι οποίες μέχρι τότε καλύπτονταν από τα προσκυνητάρια και τις ιερές περιγραφές, που τυπώνονταν από τον 17ο αιώνα. Γρήγορες στην κατασκευή τους μετά την πρώτη χάραξη και εύκολες στη μεταφορά τους, οι χάρτινες εικόνες κυκλοφορούσαν σε αρκετή έκταση μέσα από τα υφιστάμενα κέντρα διανομής μαζί με βιβλία και άλλα είδη, τα οποία διοχετεύονταν στην αγορά, μέσω των εμποροπανηγύρεων και των πλανόδιων πωλητών, στα εγκαίνια των ναών της διασποράς και στις ημέρες των μεγάλων εορτών. Ωστόσο, οι πληροφορίες για τη διακίνησή τους, που προέρχονται από σχετική αλληλογραφία του 18ου αιώνα εμπόρων της Βενετίας και αφορά σε παραγγελίες χάρτινων εικόνων[17], είναι λιγοστές.

Καταληκτικά, η συλλογή των χαρακτικών του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, χωρίς να είναι πολυάριθμη, περιλαμβάνει πολιτιστικά αγαθά, σε πολλές περιπτώσεις μοναδικά σε αριθμό αντιτύπων, τα οποία διασώθηκαν μεταφέροντας σημαντικές πληροφορίες για τους τεχνίτες και την εποχή παραγω-

---

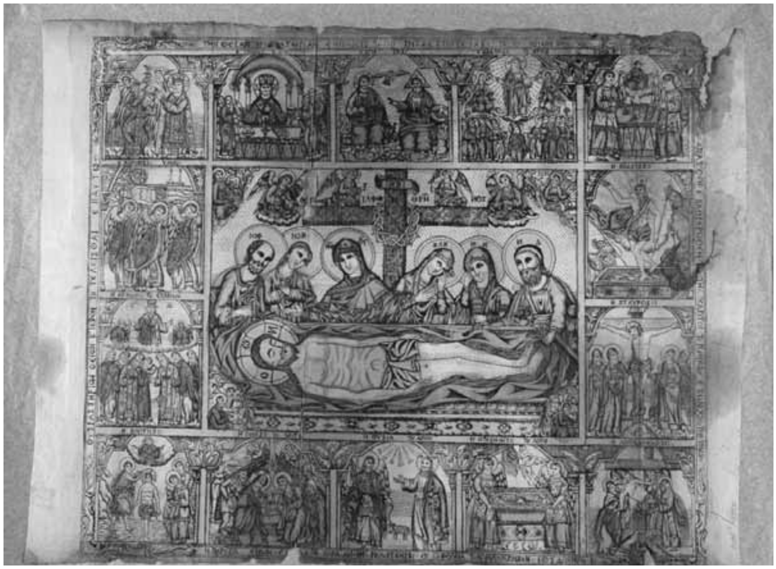
14. Μ. Γεδεών, Βατοπεδινόν Χαλκογράφημα, *Εκκλησιαστική Αλήθεια* 36 (1916), 95, στο: *Παπαστράτου, Χάρτινες Εικόνες, 31.*

15. Καλλιγάς, "Πρόλογος" *στο Ντ. Παπαστράτου, Χάρτινες Εικόνες Ορθόδοξα Θρησκευτικά Χαρακτικά 1699-1899, Αθήνα, 1986.*

16. Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου, 2004, 411.

17. Παπαστράτου, Χάρτινες Εικόνες, 20.

γής τους. Οι αγιορείτικες χαλκογραφίες αποτελούν τον πυρήνα της συλλογής του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου. Είναι φορείς σημαντικών μαρτυριών για τη τέχνη των αρχών του νεοελληνικού κράτους, που δικαίως αξιώνουν προσοχής, προστασίας και προβολής. Όσες τυπώθηκαν στο β΄ μισό του 19ου αιώνα συγκροτούν ένα πολύτιμο προσωπογραφικό υλικό, που συχνά συμπληρώνει τις υπάρχουσες πληροφορίες σχετικά με άτομα γνωστά από άλλες δραστηριότητες. Καθώς φέρνουν στο προσκήνιο ένα πλήθος ονομάτων μοναχών και πραγματευτών, μελλοντική έρευνα αποσκοπεί να φωτίσει τις διασυνδέσεις τους με τις μονές, καθώς και τις συνεργασίες που αναπτύσσονται μεταξύ τους.



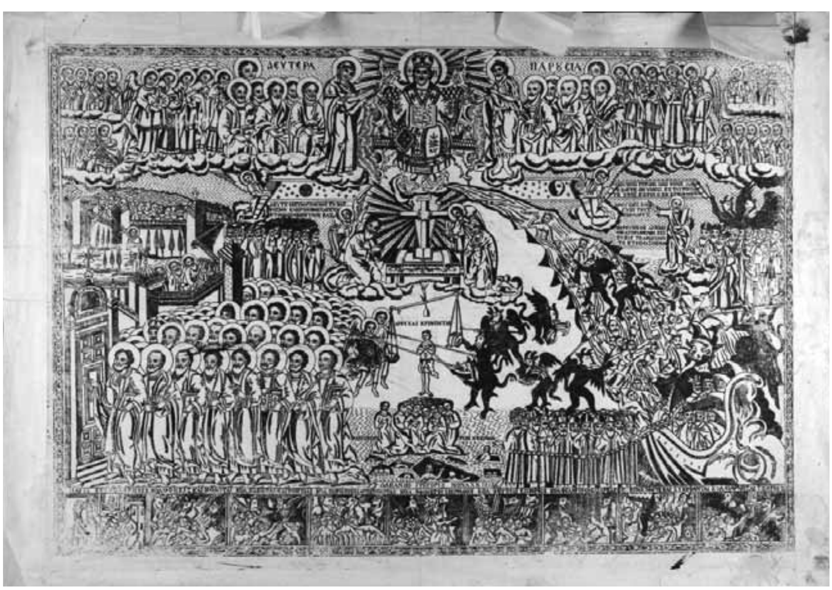
Εικ. 1: ΒΧΜ18795. Αντιμήνσιο επιζωγραφισμένο με ώχρα και ερυθρό χρώμα.
Φέρει την υπογραφή του γνωστού χαράκτη Άνθιμου Πελοποννήσιου.
Άγιο Όρος. 25 Δεκεμβρίου 1837.



Εικ. 2: ΒΧΜ18796.
Αρχάγγελος Μιχαήλ.
Χαλκογραφία επιζωγραφισμένη
με ώχρα. Άγιο Όρος. 1858.

Εικ. 3: ΒΧΜ18797. Αρχάγγελος Μιχαήλ. Χαλκογραφία. Άγιο Όρος. 1858.





Εικ. 4: ΒΧΜ18761. Δευτέρα Παρουσία. Χαλκογραφία. Άγιο Όρος. 1858.



Εικ. 5: ΒΧΜ18799. Άγιος Κωνσταντίνος και αγία Ελένη. Παναγία Γαλακτοτροφούσα. Χαλκογραφία. Χαράκτης: Παναγιώτης Κωνσταντίνου. Άγιο Όρος. 1858.



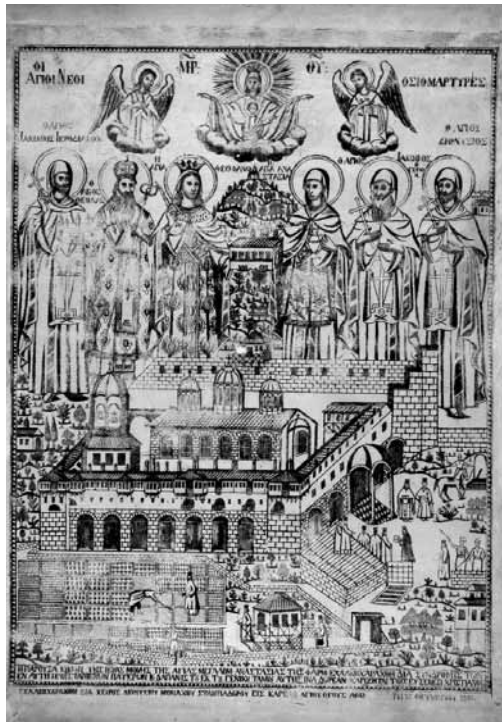
Εικ. 6: ΒΧΜ18814. Η Απόφαση του Πιλάτου. Επιζωγραφισμένη χαλκογραφία. Άγιο Όρος. Μέσα του 19ου αιώνα.



Εικ. 7 : ΒΧΜ 19261. Η Παναγία η Γερόντισσα. Χαλκογραφία. Χαράκτης: Ιωάννης Καλδής. Άγιον Όρος. 1869.



Εικ. 8: ΒΧΜ18751. Η Σύναξη των Αρχαγγέλων. Χαλκογραφία. Άγιο Όρος. 2 Νοεμβρίου 1861.



Εικ. 9: ΒΧΜ18806. Μονή της Αγίας Αναστασίας Φαρμακολύτρας και των Αγίων Νέων Οσιομαρτύρων. Χαλκογραφία. Χαράκτης: Διονύσιος μοναχός. Καρυές. 15 Οκτωβρίου 1893.



Εικ. 10: ΒΧΜ18769. Μονή Παντοκράτορος. Χαλκογραφία. Άγιο Όρος. Μέσα 19ου αιώνα.

Μαρία Σκλείδα

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΩΝ ΚΕΙΜΗΛΙΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΣΤΟΝ ΙΕΡΟ ΝΑΟ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΣΤΕΦΑΝΟ ΑΤΤΙΚΗΣ[1]

Τον Μάιο του 1924 εβδομήντα οικογένειες από περιοχές της Κωνσταντινούπολης, όπως είναι ο Άγιος Στέφανος, το Φανάρι, οι Νύμφες, το Αβάσσο, και τριάντα έξι οικογένειες από τη Μικρά Ασία, από περιοχές όπως είναι το Ικόνιο, το Πέρραν, το Προκόπι και η Μάκρη, κατέφθασαν στη σημερινή περιοχή του Αγίου Στεφάνου, στο πλαίσιο της σύναψης της ελληνοτουρκικής σύμβασης, στις 30 Ιανουαρίου του 1923[2]. Μαζί τους κατόρθωσαν με ηρωισμό και αυτοθυσία να φέρουν ιερά κειμήλια από τα οικογενειακά εικονοστάσια ή από τα αφιερωμένα σε ναούς, τα οποία παραχώρησαν στην ενορία του Αγίου Στεφάνου.

1. Χριστός Παντοκράτορας

Η δεσποτική εικόνα με τον Χριστό έχει διαστάσεις 141x68 εκατοστά (Εικ. 1). Ο Χριστός εικονίζεται όρθιος, στον τύπο του Παντοκράτορα[3] και μετωπικός.

1. Το εν λόγω άρθρο αποτελεί μια συνοπτική παρουσίαση εικόνων του Ιερού αυτού Ναού, οι οποίες χρονολογούνται τον 19ο αιώνα. Θα ήθελα να εκφράσω τις πιο εγκάρδιες ευχαριστίες μου στον πρόεδρο του Εκκλησιαστικού Συμβουλίου, Πρωτοπρεσβύτερο Χρυσοβαλάντη Θεοδώρου, για τη δυνατότητα που μου έδωσε να μελετήσω το συγκεκριμένο υλικό. Επίσης, ευχαριστώ ολόθερμα τον συνάδελφο συντηρητή, κ. Ευάγγελο Αρμπιλιά για τις πολύ χρήσιμες επισημάνσεις και υποδείξεις σε τεχνικές λεπτομέρειες και την κατάσταση διατήρησης των έργων, καθώς και για την παντός είδους βοήθεια που με μεγάλη προθυμία μου παρείχε.

2. Βλ. σχ. http://www.agios-stefanos.gr/index.php/storia-to-ero-nao-2/122-synoptiki-perigrafi-t-s-dimotik-s-koinotitas-giou-stefanou (ανάκτηση 26-11-2017).

3. Άλλος εικονογραφικός τύπος του Χριστού, ο οποίος απαντάται συχνά τη μεταβυζαντινή εποχή, είναι αυτός του Μέγα Αρχιερέα, βλ. σχ. M. Skleida,, "Christo Gran sacerdote", *Image and Scripture, Greek Presence in Messina from the Middle Ages to Modernity* (Exhibition Catalogue, Messina 23/3-26/5/2013, Palermo 7/6-25/8/2013), Palermo 2013(Italian-English), αρ. 24, 80-81(στο εξής: Skleida, *Image and Scripture*).

Ευλογεί με το δεξί του χέρι και στο αριστερό κρατά ανοικτό Ευαγγέλιο[4]. Φορεί πορτοκαλόχρωμο χιτώνα και μπλε ιμάτιο. Στον ένσταυρο φωτοστέφανό του διακρίνεται η επιγραφή *Ο ΩΝ* και στο χρυσό βάθος οι συντομογραφίες *IC XΣ*. Στη δεξιά πλευρά της εικόνας αναφέρεται η ημερομηνία δημιουργίας της: *TH (2;)5 NOEBPIOΥ; 1845.*

Η παράσταση ακολουθεί την γνωστή εικονογραφία του Χριστού Παντοκράτορα, ο οποίος καθιερώθηκε από επώνυμους ζωγράφους και χρησιμοποιήθηκε συχνά μετά την Άλωση σε δεσποτικές εικόνες, με μικρές εικονογραφικές παραλλαγές.

2. Παναγία Βρεφοκρατούσα

Η δεσποτική εικόνα της Παναγίας είναι διαστάσεων 151x56 εκατοστών (Εικ. 2). Η Παναγία απεικονίζεται στον τύπο της Οδηγήτριας, ολόσωμη, κρατώντας τον μικρό Χριστό στο αριστερό χέρι. Φορεί μπλε ιμάτιο και ρόδινο μαφόριο. Δύο ιπτάμενοι άγγελοι την στεφανώνουν, κρατώντας με το ένα χέρι τους το στέμμα και με το άλλο ενεπίγραφους δέλτους[5]. Ο Χριστός με το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατά τη σφαίρα του κόσμου και σκήπτρο. Φορεί γαλάζιο ιμάτιο και κόκκινο χιτώνα. Πάνω στον χρυσό κάμπο είναι γραμμένες οι βραχυγραφίες *MHP ΘΥ*. Στο πάνω τμήμα της προβάλλει το τρίτο πρόσωπο της Αγίας Τριάδας, το Άγιο Πνεύμα, με τη μορφή περιστεριού. Κάτω δεξιά διακρίνεται αποσπασματική αφιερωματική επιγραφή, *δέησις των δούλων του Θεού Σ[αμου]ήλ [..]κα[...]νης*. Η εικόνα μας από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της χρονολογείται στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα.

3. Άγιος Γεώργιος

Η δεσποτική εικόνα του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου έχει διαστάσεις 127x56 εκατοστά[6] (Εικ. 3). Ο άγιος απεικονίζεται νέος, αγένειος, έφιπ-

4. Η κατά μέτωπο στάση του Παντοκράτορα με το ανοικτό ευαγγέλιο, ο οποίος ευλογεί με το δεξί χέρι, ανάγεται σε βυζαντινά πρότυπα του 12ου αιώνα, βλ. σχ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Α΄ (Πίνακες) Αθήναι 1956, Β΄(Κείμενον) Αθήναι 1958, αρ. 68.

5. Το θέμα της Στέψης της Θεοτόκου έχει τις απαρχές του στη Δύση και κυριάρχησε στη ζωγραφική της Ορθόδοξης θρησκευτικής τέχνης μέσω των χαρακτικών, κατά τον 18 -19ο αιώνα, όταν ο ελληνισμός βρισκόταν σε πορεία οικονομικής ανάπτυξης και ευημερίας, μέσω των εμπορικών και πολιτιστικών σχέσεων και επαφών που είχαν αναπτύξει με τον γεωγραφικό χώρο της Ευρώπης. Βλ. σχ. Ν. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, Ι, ΙΙ, Αθήνα 1986, 143-145.

6. Η εικόνα εξιστορεί το γνωστό από τον βίο του αγίου ιστορικό γεγονός, της διάσωσης της

πος[7], να κρατεί με τα δυο χέρια του σταυροφόρο δόρυ και με το αριστερό να συγκρατεί επιπλέον τα ηνία του αλόγου. Φορεί στρατιωτική στολή και κόκκινο μανδύα. Στα καπούλια του αλόγου απεικονίζεται η μορφή του δούλου οινοχόου, ο οποίος κρατεί χρυσό λαγήνι. Στα δεξιά της εικόνας η βασιλοπούλα απεικονίζεται κατά το ήμισυ. Στο βάθος αριστερά, στα τείχη της πόλης Αλαγίας, διακρίνονται ο βασιλιάς Σέλβιος κρατώντας τα κλειδιά της πόλης και η βασίλισσα, οι οποίοι παρακολουθούν τη δρακοντοκτονία και τη σωτηρία της κόρης τους[8]. Στο πάνω τμήμα της εικόνας αναγράφεται η επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ*. Το υπόλοιπο του χώρου συμπληρώνεται αριστερά με ένα ιπτάμενο άγγελο, ο οποίος κρατά κλαδί φοίνικα και στεφάνι της νίκης με την επιγραφή, *«Χαίρε αθλητά Γεώργιε»*. Στην πάνω πλευρά εικονίζεται επίσης τμήμα του ουρανού και δεξιά ο Χριστός ευλογών με τη σφαίρα του κόσμου. Στο κάτω τμήμα της εικόνας, απεικονίζονται έξι σκηνές από τα μαρτύρια του αγίου και αποσπασματικά αναγράφεται το όνομα του δωρητή, χορηγού της εικόνας: *«[…]μα…Σερβάνογλου…Φωτίου»*. Δεξιά διακρίνεται η υπογραφή του ζωγράφου, *«1845: 8τομβρίου/χείρ γεωργίου από Κου[.]γουν[.]»*.

Ο μεγαλομάρτυρας άγιος Γεώργιος γεννήθηκε το 280 περίπου μ.Χ. στη Λύδδα της Παλαιστίνης ή στην Καππαδοκία και ήταν στρατιώτης του ρωμαϊκού στρατού, από όπου προκύπτει και η προσωνυμία του ως στρατηλάτης[9]. Ο τύπος του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου αποτελεί έναν από τους δύο συνηθέστερους εικονογραφικούς τύπους[10]. Παράλληλα, η εικόνα μας παρουσιάζει πολλές τεχνοτροπικές ομοιότητες με την δεσποτική εικόνα της Παναγίας. Θα μπορούσε, επομένως, κανείς να υποθέσει ότι τα δύο έργα αποτελούν δημιουργήματα του ίδιου καλλιτέχνη ή του ίδιου εργαστηρίου ή ότι προέρχονται από τον ίδιο ναό. Σχετικά με αυτό, προς την κατεύθυνση αυτή συνηγορούν τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των μορφών με τα αμυγδαλωτά μάτια, τα καμπυλωτά φρύδια,

---

κόρης του Σέλβιου, βασιλιά της πόλης Αλαγίας, στην ανατολική επαρχία της Αττάλειας, από έναν δράκοντα, ο οποίος σύμφωνα με την παράδοση υπήρχε κοντά στην πόλη αυτή και κατέτρωγε ανθρώπους και ζώα, βλ. σχ. http://www.saint.gr/66/saint.aspx (ανάκτηση 27-11-2017).

7. Για τον τύπο του έφιππου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου με την εικονογραφική λεπτομέρεια του ανασηκωμένου στα δύο πόδια αλόγου σε διαγώνια θέση και τη διαμόρφωσή του με βάση επιρροές από ιταλικές χαλκογραφίες βλ. σχ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής ματά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, 231(στο εξής: Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής*).

8. Βλ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής*, 82.

9. Βλ. σχ. http://users.uoa.gr/~nektar/orthodoxy/agiologion/agios_megalomartys_gewrgios _tropaioforos.htm (ανάκτηση (27-11-2017).

10. Πρβλ., Φ. Καραγιάννη, *Εικόνες από τις Θρακικές ακτές του Εύξεινου Πόντο*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Α. Τούρτα (Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 26 Νοεμβρίου 2011-4 Μαρτίου 2012), Θεσσαλονίκη 2012, αρ. 31, 126 (στο εξής: Τούρτα, *Εικόνες από τις Θρακικές ακτές*).

τη μακρόστενη μύτη, το μικρό στόμα με τα λεπτά χείλη, την ευγένεια και τη χάρη στην κίνηση, η ίδια τεχνική εκτέλεση των φωτοστέφανων, η απόδοση του ουράνιου χώρου και οι χρωματικές επιλογές του ζωγράφου.

4. Άγιος Νικόλαος

Η δεσποτική εικόνα του Αγίου Νικολάου είναι διαστάσεων 128x79 εκατοστών (Εικ. 4). Ο άγιος απεικονίζεται ένθρονος και μετωπικός[11]. Το πρόσωπό του είναι ασκητικό, με πλατύ μέτωπο, αμυγδαλωτά μάτια, τοξωτά φρύδια, σχηματοποιημένη κόμη και γενειάδα[12], έντονα ζυγωματικά και φαλάκρα. Εκατέρωθεν της κεφαλής του αναγράφεται η επιγραφή *Ο ΑΓΙΟC ΝΙΚΟΛΑΟC*. Φορά σκούρο μπλε ιμάτιο, ρόδινο φαιλόνιο, λευκό ωμοφόριο και χρυσό επιτραχήλιο και επιγονάτιο. Με το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό συγκρατεί στο γόνατο ευαγγέλιο. Δεξιά και αριστερά του θρόνου ο ζωγράφος τοποθετεί από τρία ζεύγη αγγελικών μορφών. Στο πάνω μέρος της εικόνας, στον ουράνιο χώρο, αριστερά εικονίζεται η μικρογραφημένη μορφή του Χριστού ευλογούντος[13], δεξιά η αποσπασματική μορφή της Παναγίας και στο κέντρο τα δύο άλλα πρόσωπα της Αγίας Τριάδας, ο Πατήρ και το Άγιο Πνεύμα. Οι δύο άγγελοι, δεξιά και αριστερά του ερεισίνωτου, είναι ολόσωμοι, ιπτάμενοι και κρατούν δέλτους. Ο άγιος κάθεται σε ξυλόγλυπτο θρόνο, διακοσμημένο με μπαρόκ στοιχεία[14]. Στο κάτω τμήμα της εικόνας διακρίνονται αποσπασματικά, μέσα σε κυκλικά πλαίσια, εννέα σκηνές από τον βίο του αγίου. Ο κάμπος είναι χρυσός. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της τη συνδέουν με την τέχνη των μέσων περίπου του 19ου αιώνα.

Είναι αξιοσημείωτο, ότι ο άγιος Νικόλαος είναι ένας από τους πιο λατρεμένους αγίους στον χριστιανικό κόσμο. Πολύ μικρός αφοσιώθηκε στον ασκητικό βίο, έγινε ιερέας στα Πάταρα και στη συνέχεια Αρχιεπίσκοπος της πόλης Μύρα, στη Λυκία της Μικράς Ασίας[15]. Η πρωιμότερη εικόνα με σκηνές του βίου του

---

11. Για πρωιμότερες μεταβυζαντινές παραλλαγές της εικονογραφίας του αγίου Νικολάου, βλ. σχ. Skleida, *Image and Scripture*, S. Nicola", *Image and Scripture*, αρ.23, 78-79.

12. Σύμφωνα με τον Διονύσιο εκ Φουρνά, ο άγιος Νικόλαος αναπαρίσταται ως «γέρων φαλακρός, στρογγυλογένης», βλ. σχ. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, επιμ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909 (φωτοτυπική επανέκδοση, Αθήνα, εκδ. Κ.Χ. Σπανού), 268 (στο εξής: Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης)*.

13. Σχετικά με το θέμα του Χριστού ευλογούντος, πρβλ. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 59 κ.ε.

14. Βλ. σχ. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα, Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011, 551 (στο εξής: Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις)*.

15. http://www.saint.gr/ 3134/saint.aspx (ανάκτηση 27-11-2017).

Αγίου Νικολάου ανάγεται στον 11ο αιώνα και βρίσκεται στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά[16].

5. Αγία Ματρώνα

Η δεσποτική εικόνα με την αγία Ματρώνα είναι διαστάσεων 120,5cm x 53εκ. (Εικ. 5). Φέρει την προσωνυμία *η Χιοπολίτιδα*, λόγω καταγωγής της από το νησί της Χίου, και κατέχει εξέχουσα θέση στην ασκητική ζωή της Ορθοδοξίας[17]. Η αγία εικονίζεται ολόσωμη και μετωπική. Στρέφει το βλέμμα της στην πάνω δεξιά γωνία της εικόνας, από όπου εκπέμπεται πλατιά ακτίνα φωτός. Με τον αντίχειρα του αριστερού χεριού της κρατάει μακρύ κομποσκοίνι και με το δεξί μικρό μαύρο σταυρό. Φορά ανοικτό γκρίζο ποδήρη χιτώνα, ιδίου χρώματος κάλυμμα και κοντό πορτοκαλόχρωμο χιτώνα. Επίσης, διακρίνονται σκούρος καστανός μανδύας, ίδιου χρώματος κεφαλομάντηλο και ανοικτό μπλε ανάλαβο. Στον κάμπο της εικόνας ζωγραφίζονται λιβάδια με χλόη, βλάστηση και κυπαρίσσια, ένα χαμηλός λόφος δεξιά και τμήμα αρχιτεκτονήματος αριστερά. Στο πάνω μέρος της κεφαλής της αγίας σημειώνεται αποσπασματική επιγραφή :*[Μα]τρώνα*. Η εικόνα ανάγεται χρονολογικά στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα.

6. Άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος, Ιάκωβος ο Αδελφόθεος και Στυλιανός

Η εικόνα με τους τρεις αγίους, Ιωάννη τον Πρόδρομο, Ιάκωβο τον Αδελφόθεο και Στυλιανό, έχει διαστάσεις 44,4x29 εκατοστά (Εικ. 6). Οι τρεις άγιοι εικονίζονται ολόσωμοι και μετωπικοί. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος διακρίνεται αριστερά της εικόνας ως ασκητής, φορώντας μηλωτή, ιμάτιο και σανδάλια. Στο αριστερό χέρι κρατάει σταυροφόρο ράβδο, δίσκο με το αποκομμένο κεφάλι του και ανοικτό ειλητάριο, ενώ με το δεξί ευλογεί. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια παραπέμπει στη γιορτή της εύρεσης της κεφαλής του αγίου και τεχνοτροπικά συμβαδίζει με το φυσιοκρατικό πνεύμα της Δύσης, καθώς η αγωνία του νεκρού προσώπου θυμίζει προσωπογραφία[18]. Στις κεραίες του σταυρού της

---

16. Βλ. σχ. K. Weitzmann, «Fragments of an Early St. Nickolas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΑΕ* 4(1964-1965), 1-23. Επίσης, ο ίδιος, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, επιμ. H. Kessler, University of Chicago Press, Λονδίνο-Σικάγο 1971, 282-283. N.P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Τορίνο 1983, 29-30.

17. Σχετικά με τον βίο της Αγίας βλ. https://www.pemptousia.gr/2014/10/i-agia-matrona-i-chiopolitida-i-askitik/(ανάκτηση 8-12-2017).

18. Πρβλ. O. Etinhof, *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης (Ἀπό τον Χάνδακα ὥς την Μόσχα καί*

ράβδου διακρίνεται περιτυλιγμένος ο όφις και στο ειλητάριο η επιγραφή: «*Οράς θεατά την μανίαν ηρώδου ελεγχόμενος μη θέλων επιτρέψαι τέτμηκεν*». Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος ως φτερωτή μορφή είναι γνωστή από την εποχή των Παλαιολόγων[19]. Θεωρείται προστάτης του ορθόδοξου μοναχισμού και είναι γνωστό ότι έκανε κηρύγματα και βαπτίσεις μετανοίας[20].

Ο άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, στη μέση, απεικονίζεται με άμφια επισκόπου, φορεί πορτοκαλόχρωμο αρχιερατικό σάκο, ανοικτόχρωμο ωμοφόριο και μπλε σκούρο στιχάριο. Στο αριστερό χέρι κρατάει Ευαγγέλιο και στο δεξί αρχιερατική ράβδο. Υπήρξε πρώτος επίσκοπος της Εκκλησίας των Ιεροσολύμων και συνέγραψε την πρώτη Θεία Λειτουργία της Χριστιανικής Εκκλησίας και την Καθολική Επιστολή προς όλους τους Ιουδαίους[21].

Ο άγιος Στυλιανός, δεξιά, φοράει ράσο μοναχού και μανδύα. Με το δεξί ευλογεί και με το αριστερό κρατάει ένα σπαργανωμένο παιδί και συγκρατεί ειλητάριο, στο οποίο διακρίνεται επιγραφή, *«Παίδω φύλαξ πέφυ[κα] θ[εού] το δώρον (Έγινα φύλακας των παιδιών και δώρο Θεού)»*. Είναι μικρασιάτης άγιος, γεννήθηκε στην Παφλαγονία της Μικράς Ασίας και θεωρείται προστάτης των βρεφών και των παιδιών αλλά και των εγκύων και άτεκνων γυναικών[22]. Η εικόνα κάτω δεξιά φέρει την ημερομηνία δημιουργίας της, *«εν έτει 1858:Αυγούστου 1»* και επιγραφή με την αφιέρωση του δωρητή και την υπογραφή του ζωγράφου, *«δέησις του δούλου του θεού Ιωάννου Δομνίκας και των τέκνων/ δια χειρός Αντωνίου Ιεροσολυμίτου*[23]*»*.

τήν Ἁγία Πετρούπολη), Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης (Ηράκλειο Κρήτης, Βασιλική Αγίου Μάρκου - Ναός Αγίας Αικατερίνης, 15 Σεπτεμβρίου - 30 Οκτωβρίου 1993), Ηράκλειο Κρήτης 1993, αρ. 88, 441 (στο εξής: Etinhof, *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης)*.Επίσης, για την τάση υιοθέτησης την εποχή αυτή δυτικών νεωτερικών στοιχείων και μεικτών εικονογραφικών προτύπων, βλ. σχ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 554. Ο ίδιος, «Η Εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα και στην Κύπρο από τα μέσα του 19ου αι. έως σήμερα: πολιτισμικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, σχέσεις και αλληλεπιδράσεις», *Ζωγραφίζοντας το Θείον (Τάσεις και επιδράσεις στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Κύπρου κατά τον 19ο και 20ο αιώνα και ο ρόλος του Νεοελληνικού Κράτους)*, Κατάλογος έκθεσης,(Λευκωσία, Μέγαρο Παλαιάς Αρχιεπισκοπής, 30 Ιουνίου -25 Οκτωβρίου 2014), 63-64.

19. Etinhof, *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης*, αρ. 88, 440.

20. https://www.pemptousia.gr/2016/01/ioannis-o-vaptistis-ke-prodromos-tou/(ανάκτηση 4-12-2017).

21. http://users.sch.gr/aiasgr/Agiologia/Apostoloi_B'/Agios_Iakwbos_o_Adelfotheos.htm (ανάκτηση 24-11-2017)

22. https://www.pemptousia.gr/2014/11/agios-stilianos-o-prostatis-ton-pedi/ (ανάκτηση 24-11-2017).

23. Έργα γνωστά με το όνομα του συγκεκριμένου ζωγράφου, εντοπίζονται μεταξύ των ετών 1854-1873 και υπογράφονται ως *Αντωνίου Ζωγράφου Ιεροσολυμίτου* και *έργον Αντωνίου Ιεροσολυμίτου*. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για δύο έργα, ένα του 1854 στο εξωκλήσι της Αγίας Παρασκευής στην Ευρυτανία και ένα ακόμα του 1873 στον ναό της Αγίας Αικατερίνης στη

7. Ουρανοδρόμος Κλίμακα

Σε εικόνα διαστάσεων 49,8x37 εκατοστών αναπτύσσεται το θέμα της *Ουρανοδρόμου Κλίμακας* (Εικ. 7). Εικονογραφεί το ομώνυμο εγχειρίδιο για την πνευματική καθοδήγηση των μοναχών, το οποίο γράφτηκε τον 7ο αιώνα από τον Άγιο Ιωάννη της Κλίμακος, ηγούμενο της μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά, και φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη της εν λόγω μονής[24]. Σύμφωνα με το κείμενο αυτό, προϋπόθεση της ηθικής τελείωσης των μοναχών είναι η κατάκτηση των τριάντα αρετών, που στην εικόνα μας αναπαρίστανται ως ισάριθμα σκαλοπάτια μιας μεγάλης κλίμακας. Κατά το ανέβασμα αυτής παραμονεύουν οι πειρασμοί-κίνδυνοι, οι γνωστοί μαύροι δαίμονες, οι οποίοι προσπαθούν να αρπάξουν τους μοναχούς από τα ράσα και να τους κάνουν να πέσουν. Κάτω αριστερά απεικονίζεται ο Άδης με τη μορφή ενός δράκοντα, στο στόμα του οποίου καταλήγουν δύο μοναχοί. Στο πάνω μέρος της σκάλας τούς περιμένει ο Χριστός, δια του οποίου θα κερδίσουν το στεφάνι της νίκης, τη σωτηρία της ψυχής τους. Κάτω δεξιά διακρίνεται επιζωγράφηση με αποκαλυπτική κολαστήρια σκηνή. Σημειώνεται, ότι η επιζωγράφηση αυτή διασώζει αποσπασματικά το όνομα *Κωνσταντί[...]*, χωρίς ωστόσο να μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα, αν πρόκειται για τον ζωγράφο ή τον αφιερωτή της εικόνας. Η βασική παράσταση της εικόνας συμπληρώνεται από άλλα δευτερεύοντα θέματα. Ειδικότερα, πάνω αριστερά διακρίνεται η κλήση του προφήτη Μωυσή στο όρος Σινά[25], δεξιά η *Κοίμηση της αγίας Αικατερίνης* και η παράσταση της *Φλεγόμενης και μη Καιομένης Βάτου*, με την απεικόνιση της Θεοτόκου εντός αυτής. Πιο κάτω η μονή της Αγίας Αικατερίνης και ο άγιος Ιωάννης της Κλίμακος[26], ντυμένος με μοναχικά ενδύματα, ακολουθούμενος από ομάδα μοναχών. Με το δεξί χέρι κρατάει κόκκινο σταυρό και με το αριστερό δέλτο με ανορθόγραφη επιγραφή, «*ταις αρετάς πρόβενε ώσπερ/βάθμησε τον νουν ανυψ/ών πρακτικές θεωρίαις*»[27].

Θεσσαλονίκη, βλ. σχ. Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1850)*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε. αρ. 114, 3, Αθήνα 2010, 167. (στο εξής: Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*). Δεν αποκλείεται, ωστόσο, να υπήρχαν και άλλοι ζωγράφοι με το ίδιο όνομα, σε έργα τα οποία δεν έχουν καταγραφεί μέχρι σήμερα. Επίσης, η προσωνυμία «Ιεροσολυμίτης» απαντάται την εποχή αυτή και για άλλους καλλιτέχνες που έδρασαν στον ελλαδικό χώρο, βλ. σχ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 554-555.

24. Βλ. σχ. C. Rossi, *Μονή Αγίας Αικατερίνης*, επιμ. Θ. Μ. Προβατάκης, Εκδόσεις Καρακώτσογλου, Αθήνα 2006, 106.

25. Για την εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια βλ. σχ., Θ. Αλιπράντης, *Ο Μωυσής* επί του Όρους Σινά, Θεσσαλονίκη 1991, 31-37.

26. Για τον βίο του Αγίου Ιωάννη του Σιναΐτη, βλ. σχ. https://www.impantokratoros.gr/BF22A292.el.aspx (ανάκτηση 13-12-2017).

27. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, 164, αναφέρει τα εξής: «Ο

Το θέμα της *«Ουρανοδρόμου κλίμακας»* έκανε την εμφάνισή του τον 11ο αιώνα και σχετίζεται άμεσα με το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας, καθώς αναπαριστά αλληγορικά την επίγεια ζωή του ανθρώπου και την κατάληξη της ψυχής του μετά τον θάνατο[28]. Τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας την τοποθετούν χρονολογικά στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα.

8. Θεία Λειτουργία

Το θέμα της Ουράνιας Θείας Λειτουργίας αναπαρίσταται σε δεσποτική εικόνα διαστάσεων 118,5x78 εκατοστών (Εικ. 8). Στο κέντρο της παράστασης κυριαρχεί η Αγία Τριάδα με τη μορφή του Παλαιού των Ημερών, του Ενσαρκωθέντα Υιού, και του Αγίου Πνεύματος με τη μορφή περιστεράς. Πάνω στην Αγία Τράπεζα διακρίνεται το Ευαγγέλιο με περικοπή σχετική με τη Θεία Λειτουργία. Η παράσταση περιβάλλεται από ομάδα ουρανίων ταγμάτων, όπως Αρχαγγέλους, Θρόνους, Αρχές, Δυνάμεις, Εξουσίες, Αγγέλους, Εξαπτέρυγα και Σεραφείμ, και επιγράφεται στο πάνω μέρος της ως *ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ*. Στο κάτω τμήμα παριστάνονται οι μορφές του Αδάμ και της Εύας μέσα σε φυσικό τοπίο με οπωροφόρα δέντρα, κυπαρίσσια, χαμηλή βλάστηση, λόφους και ποτάμι. Εικονίζονται σε στάση προσκύνησης και αγγίζουν τμήμα της υδρογείου σφαίρας που επιγράφεται ως *κόσμος*. Σε αυτή υπάρχει δέλτος με έμμετρη αφιέρωση στο όνομα της Αγίας Τριάδας, «*ζωής αένναε πηγή των αγαθών αιτία,/πατήρ υιέ πνεύμ' Άγιον,/Τριάς θεότης μία, Σε πρέπει να λατρεύωμεν και να δοξολογώμεν/της δαψιλούς σου δεξιάς τα δώρα προσδοκώμεν, εις συγγενείς εις αδεφούς κι εις την/συναδελφίαν, Ημών υγίαν δώρισαι και πάσαν ευτυχίαν, Οι εν Αβάς Κιόϊ/Αδελφοί την σην εστήσαμεν εικόνα Και σύ αγίαζε ημάς εις πάντα τον αιώνα*». Η εικόνα κάτω αριστερά διασώζει υπογραφή του ζωγράφου ως εξής: «*Ανιστορήθη η εικών δια χει[...]β[...]πο/1864 μαρτίου*».

Η απεικόνιση της Αγίας Τριάδας με τη διάταξη αυτή κυριαρχεί τη μεταβυζαντινή εποχή, ενώ το θέμα της Θείας Λειτουργίας απαντάται ήδη από τα παλαιολόγεια χρόνια σε τοιχογραφημένα σύνολα[29].

Ιωάννης ο της Κλίμακος, γέρων, μεγαλογένης, λέγει: *Ταις αρεταίς πρόβαινε ώσπερ βαθμίσι/τον νουν ανυψών πρακτικαίς θεωρίαις».*

28. J.R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus,* Princeton 1954, 150.

29. Βλ. σχ. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Εἰκόνες Κρητικῆς Τέχνης, ό.π.*, αρ. 99, 455-457, όπου και προγενέστερα παραδείγματα του θέματος.

9. Άγιοι Στέφανος και Αντώνιος

Η εικόνα με τους αγίους Στέφανο και Αντώνιο έχει διαστάσεις 42x30 εκατοστά (Εικ. 9). Οι δύο άγιοι διακρίνονται ολόσωμοι και με χρυσούς φωτοστέφανους. Ο Άγιος Στέφανος, αριστερά, εικονίζεται σε νεανική ηλικία, σοβαρός, με άμφια διακόνου, ρόδινου χρώματος στιχάριο, ανοικτό μπλε οράριο και λευκό ωμοφόριο. Στο δεξί χέρι κρατάει θυμιατήρι και στο αριστερό ομοίωμα ναού. Ύφασμα ανοικτοπράσινης απόχρωσης διατρέχει την αριστερή πλευρά του καλύπτοντας τον ώμο του. Σύμφωνα με τις Πράξεις των Αποστόλων, ο άγιος υπήρξε ένας από τους πιο διακεκριμένους μεταξύ των επτά διακόνων και μαρτύρησε το έτος 36 μ.Χ.[30]. Απεικονίσεις του συναντά κανείς συχνά στην εντοίχια ζωγραφική των ναών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής, αλλά πολύ σπάνια σε φορητά ζωγραφικά έργα. Παράλληλα, άσκησε έντονη φιλανθρωπική δράση, υπήρξε ένθερμος κήρυκας του Ευαγγελίου και ο Θεός τον προίκισε με το χάρισμα της θαυματουργίας[31].

Δεξιά διακρίνεται ο άγιος Αντώνιος[32],αναχωρητής της ερήμου, ως γέροντας, με γκρίζα μαλλιά και γενειάδα. Φοράει το μοναχικό του ένδυμα, σκούρο καστανό μανδύα, ανοικτό μπλε αντερί και ιδίου χρώματος κουκούλιο. Με το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατάει δέλτο με επιγραφή ως εξής: «*Μή ἀπατᾶσαι μοναχέ χορτασίᾳ/ κοιλίας· ὑποταγή μετ' ἐγκρατείας ὑπο/τάσει τούς δαίμονας*».

Η εικόνα στο κάτω τμήμα της διασώζει χρονολογία 1873.

10. Άγιος Μηνάς

Ο άγιος Μηνάς απεικονίζεται σε μία άλλη εικόνα του 1873, διαστάσεων 67x48,5 (Εικ. 10). Σε αυτήν παριστάνεται ο άγιος γηραιός, έφιππος, με μακρύ δόρυ. Φορά χρυσοποίκιλτη στρατιωτική στολή και ρόδινο μανδύα. Βρίσκεται πάνω σε χαμηλό λόφο, ανάμεσα σε υποτυπώδες φυσικό τοπίο από δέντρα και βλάστηση. Στο βάθος, αριστερά, διακρίνεται τμήμα πόλης και πάνω η μορφή του Χριστού. Στην ορθόδοξη χριστιανική αγιογραφική παράδοση, ο άγιος Μηνάς θεωρείται προστάτης των γεωργών και των ποιμένων[33]. Η τιμή του, επίσης, ήταν διαδεδομένη σε όλο τον χριστιανικό κόσμο, και ιδιαίτερα στην περιοχή της Μαύρης Θάλασσας.

30. Βλ. σχ. Δρακοπούλου, *Εικόνες από τις Θρακικές ακτές*, αρ. 12, 92.
31. https://www.pemptousia.gr/2011/12/o-protomartiras-stefanos/ (ανάκτηση 26-11-2017).
32. https://www.pemptousia.gr/2016/01/manton/(ανάκτηση 26-11-2017).
33. Βλ. σχ. Ευγενία Δρακοπούλου, *Εικόνες από τις Θρακικές ακτές,ό.π.*, αρ. 50, 174.

Κάτω αριστερά, σε ξεχωριστό διάχωρο, τοποθετούνται οι μορφές των αγίων Βίκτωρα και Βικέντιου. Είναι αξιοσημείωτο, ότι τεχνοτροπικά και εικονογραφικά ο άγιος Βικέντιος αποδίδεται, όπως ακριβώς ο άγιος Στέφανος στην προηγούμενη εικόνα, γεγονός το οποίο υποδεικνύει σχέση δασκάλου - μαθητή ή δύο αδερφών καλλιτεχνών. Ο άγιος Βίκτωρας φορεί στρατιωτική περιβολή σε χρυσό και μπλε χρώμα, κόκκινο μανδύα, στο δεξί χέρι κρατάει σταυρό και στο αριστερό δόρυ. Οι άγιοι Μηνάς, Βίκτωρ και Βικέντιος, αν και έζησαν και μαρτύρησαν σε διαφορετικό τόπο και χρόνο, ωστόσο η μνήμη τους τιμάται την ίδια μέρα, στις 11 Νοεμβρίου[34]. Επίσης, εκτός από τις εικόνες, συναπεικονίζονται και σε χαρακτικά της εποχής, τα οποία κυκλοφορούσαν σε μεγάλη έκταση και αποτελούσαν πρότυπο για τους ζωγράφους[35].

11. Αγία Φωτεινή

Η εικόνα με θέμα την αγία Φωτεινή έχει διαστάσεις 65,3x44,2 (Εικ. 11). Η αγία Φωτεινή είναι η γνωστή Σαμαρείτιδα, με την οποία συνομίλησε ο Χριστός στο πηγάδι του Ιακώβ, και η Εκκλησία μας, λόγω της μετέπειτα μεταστροφής και ιεραποστολικής δράσης της, την τίμησε με την προσωνυμία της ισαποστόλου[36]. Αναπαρίσταται νέα και ολόσωμη. Κρατεί σταυρό στο δεξί χέρι και κλαδί φοίνικα στο αριστερό. Η κόμη της καλύπτεται από κυανού χρώματος καλύπτρα και ιδίου χρώματος υποδήματα. Φορεί γαλάζιο, μακρύ χιτώνα, πράσινο, κοντό χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο. Στην αριστερή γωνία της εικόνας διακρίνεται τμήμα του ουράνιου χώρου, από όπου εκπέμπονται χρυσές ακτίνες. Εκατέρωθεν της κεφαλής της αγίας αναγιγνώσκουμε την επιγραφή, *Η ΑΓΙΑ ΦΩΤΕΙΝΗ.* Κάτω αριστερά υπάρχει αφιερωματική επιγραφή και υπογραφή του ζωγράφου ως εξής: «*Δια συνδρομής των συναθροισθέντων/αδελφών εν τη εικών ταύτην εις μνημόσυ/νον αυτών και των Γονέων:1876/έργον Κωνσταντίνου Ιω εκ σελίτσ[α]του σισανίου επαρχίας*». Ο ζωγράφος της εικόνας κατάγεται από τη σημερινή Εράτυρα Κοζάνης[37], η οποία ονομαζόταν Σελίτσα μέχρι το 1928, αλλά δεν ταυτίζεται με βάση τις ήδη γνωστές αναφορές.

---

34. http://www.imli.gr/metropolis/hagiology/saints_minas_victor_sotiria/(ανάκτηση 26-11-2017).

35. Πρβλ. Δρακοπούλου, *Εικόνες από τις Θρακικές ακτές*, αρ. 51, 175.

36. http://orthognosia.blogspot.gr/2015/02/26.html (ανάκτηση 4-12-2017).

37. http://poseidon.csd.auth.gr/GR/Siniatsikos/settlements.html(ανάκτηση 27-06-2018).

12. Αγία Βαρβάρα

Η Αγία Βαρβάρα έχει διαστάσεις 43x 32,6 εκατοστά και χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα (Εικ. 12). Εικονίζεται σε νεαρή ηλικία και ολόσωμη. Κρατεί σταυρό και κλαδί φοίνικα στο δεξί χέρι και στο αριστερό ομοίωμα ναού. Φορεί σκούρο μπλε, μακρύ χιτώνα και ανοικτό κίτρινο, κοντό χιτώνα. Εξωτερικά φέρει κόκκινη χλαμύδα και ομοίου χρώματος υποδήματα. Στο κεφάλι φορεί χρυσό, διάλιθο στέμμα και χρυσό φωτοστέφανο. Εκατέρωθεν της κεφαλής της αγίας υπάρχει η επιγραφή *Η ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ*. Στο βάθος διακρίνεται υποτυπώδης βλάστηση, κυπαρίσσια και χαμηλοί λόφοι.

Η αγία Βαρβάρα (286-305) έζησε στην Νικομήδεια της Μικράς Ασίας την εποχή του αυτοκράτορα Μαξιμιανού και μαρτύρησε από τον ίδιο τον πατέρα της δια αποκεφαλισμού, καθ' υπόδειξη του Ρωμαίου επάρχου της περιοχής[38]. Στην εικόνα μας απεικονίζεται με σταυρό και κλαδί φοίνικα στο δεξί χέρι, και όχι με βιβλίο, όπως συνηθίζεται[39].

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, οι υπό εξέταση εικόνες από τα Κειμήλια Προσφύγων, του Ιερού Ναού Κοίμησης της Θεοτόκου, στον Άγιο Στέφανο Αττικής, αποτελούν έργα σημαντικά, καθώς παρουσιάζουν ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον και διασώζουν πολύτιμα ιστορικά στοιχεία. Συγκεκριμένα, πρόκειται για έργα ικανών καλλιτεχνών ή μαθητών των εργαστηρίων τους, στην πλειονότητά τους ακριβώς χρονολογημένα με υπογραφές ζωγράφων και αφιερωματικές επιγραφές. Είναι αξιοσημείωτο, επίσης, ότι η τεχνοτροπική απόδοσή τους χαρακτηρίζεται από την επιδίωξη της κομψότητας στη συνολική εντύπωση και στις επιμέρους λεπτομέρειές τους. Έπειτα, το μνημειακό μέγεθος των μορφών, η σχηματοποίηση στις κόμες, η γενικότερη διακοσμητική διάθεση, η πλούσια χρήση του χρυσού και τα ευφρόσυνα χρώματα θυμίζουν στοιχεία τα οποία συνηγορούν στη φιλοτέχνηση των εικόνων από ζωγράφους, οι οποίοι δραστηριοποιούνται την εποχή αυτή στην ευρύτερη περιοχή της Βόρειας Ελλάδας, της Κωνσταντινούπολης και της Μικράς Ασίας.

Παράλληλα, διακρίνει κανείς την επιρροή από δυτικούς τρόπους ζωγραφι-

38. Βλ. σχ. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae. Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, 1902, 277-278.

39. Βλ. σχ. Ε. Τσιγαρίδας -Α. Στρατή- Π. Παπαδημητρίου - Α. Trifonova- Γ. Φουστέρης, *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, Άγιον Όρος 2011, 406.

κής, όπως είναι στους εικονογραφικούς τύπους, στο απαλό πλάσιμο των μορφών και την ευφρόσυνη διάθεση[40]. Ταυτόχρονα, πρόκειται για οικογενειακά κειμήλια με θέματα προσφιλή και αγίους-προστάτες, τιμώμενους από τις οικογένειες και τις κοινότητες στις οποίες ανήκουν.

Τέλος, οι δημιουργικές αναζητήσεις των ζωγράφων, οι οποίες παρατηρούνται στις εν λόγω εικόνες, καταδεικνύουν την προσπάθεια ανανέωσης της ορθόδοξης θρησκευτικής τέχνης και αποτελούν τεκμήριο του υψηλού οικονομικού, πνευματικού και πολιτιστικού επιπέδου της ζωής των προσφύγων της κοσμοπολίτικης Κωνσταντινούπολης και των ακμαζουσών κοινοτήτων της Μικράς Ασίας.

40. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι ήδη από τα τέλη του 18[ου] αιώνα οι ευρωπαϊκοί ρυθμοί του μπαρόκ και του ροκοκό είχαν κυριαρχήσει στην Δύση και την Ανατολή και είχαν διαδοθεί στα εργαστήρια του Αγίου Όρους, το κέντρο της Ορθόδοξης χριστιανοσύνης. Βλ.σχ. Δρακοπούλου, *Εικόνες από τις Θρακικές ακτές*, αρ. 44, 151.



Εικ. 1. Χριστός Παντοκράτορας, 1845. 141cm x 68cm. Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 9 Οκτωβρίου 2017).



Εικ. 2. Παναγία Βρεφοκρατούσα, μέσα περίπου 19ου αιώνα. 151cm x 56cm. Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 9 Οκτωβρίου 2017).



Εικ. 3. Άγιος Γεώργιος με σκηνές από το μαρτύριο του, 1845. Ζωγράφος Γεώργιος. 127cm x 56cm. Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 9 Οκτωβρίου 2017).



Εικ. 4. Άγιος Νικόλαος με σκηνές του βίου του, μέσα περίπου 19ου αιώνα. 128cm x 79cm. Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 9 Οκτωβρίου 2017).



Εικ. 5. Αγία Ματρώνα, μέσα περίπου 19ου αιώνα. 120,5cm x 53cm. Άγιος Στέφανος Δήμου ΔιονύσουΑττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 9 Οκτωβρίου 2017).



Εικ. 6. Άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος, Ιάκωβος ο Αδελφόθεος και Στυλιανός, 1858. Ζωγράφος Αντώνιος Ιεροσολυμίτης. 44,4cm x 29cm. Άγιος Στέφανος Δήμου ΔιονύσουΑττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 9 Οκτωβρίου 2017).



Εικ. 7. Ουρανοδρόμος Κλίμακα, μέσα περίπου 19ου αιώνα. 49,8cm x 37cm. Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 18 Νοεμβρίου 2017).



Εικ. 8. Ουράνια Θεία Λειτουργία, 1864. 118,5cm x 78cm. Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 18 Νοεμβρίου 2017).



Εικ. 9. Άγιοι Στέφανος και Αντώνιος, 1873. 42cm x 30cm. Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 18 Νοεμβρίου 2017).



Εικ. 10. Άγιος Μηνάς, 1873. 67cm x 48,5cm (χωρίς κορνίζα). Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 18 Νοεμβρίου 2017).



Εικ. 11. Αγία Φωτεινή, 1876. Ζωγράφος Ιωάννης Κωνσταντίνος. 65,3 x 44,2 cm. Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 9 Οκτωβρίου 2017).



Εικ. 12. Αγία Βαρβάρα, τελευταίο τέταρτο 19ου αιώνα. 43cm x 32,6cm. Άγιος Στέφανος Δήμου Διονύσου Αττικής. Ιερός Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου & Αγίου Στεφάνου (Προσωπικό Αρχείο, 18 Νοεμβρίου 2017).

Γεώργιος Κ. Σταλίδης

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕ ΞΥΛΙΝΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΕ ΝΑΟΥΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΑΠΟ ΤΟ ΝΟΜΟ ΠΕΛΛΑΣ

Οι ιστορικές συνθήκες που επικράτησαν στην περιοχή της Κεντρικής Μακεδονίας, μετά την οριστική κατάληψή της από τους Οθωμανούς, στα τέλη του 14ου και τις αρχές του 15ου αι., οδήγησαν και στη διαμόρφωση του τρόπου ζωής των κατοίκων, που εγκαταβιούσαν στα μικρά αστικά κέντρα και τους αγροτικούς οικισμούς της επικράτειας του σημερινού νομού Πέλλας, κατά τη μεταβυζαντινή εποχή. Η αδρανοποίηση των οχυρωμένων κάστρων και η μεταφορά του πληθυσμού σε μικρούς περιφερικούς οικισμούς, οι οποίοι οργανώθηκαν με κέντρο την κατοικία των τοπικών αρχόντων, με σκοπό, κυρίως, την αγροτική και κτηνοτροφική παραγωγή, απετέλεσε και το κύριο οικιστικό-πληθυσμιακό μοντέλο, που επικράτησε, μέχρι και την απελευθέρωση της περιοχής, το έτος 1912.

Η πολιτική ενοποίηση των Βαλκανίων και της ανατολικής Μεσογείου υπό την οθωμανική κυριαρχία, κατά τον 15ο και τον 16ο αιώνα, επέφερε ιδιαίτερα δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης των χριστιανικών πληθυσμών[1], καθώς ευνόησε την εγκατάσταση Τούρκων επήλυδων στην περιοχή[2], τη μετατροπή των τιμαρίων σε τσιφλίκια, αλλά και την εφαρμογή προσηλυτιστικών πρακτικών, όπως οι ομαδικοί εξισλαμισμοί που παραδίδονται στην περιοχή[3], κατά τον 17ο και 18ο αι.

1. Χ. Πατρινέλης, «Ο Ελληνισμός κατά την πρώιμη Τουρκοκρατία (1453-1600). Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης», *ΔΧΑΕ* 16 (1992), 35-36. Α. Βακαλόπουλος, *Ἱστορία Νέου Ἑλληνισμοῦ*, Α΄, Θεσσαλονίκη 1974, 268-278.

2. Παράδειγμα αποτελεί η Έδεσσα, όπου το μουσουλμανικό στοιχείο αυξήθηκε από τον 16ο αι. (Φ. Κοτζαγεώργης, «Κοινωνία και οικονομία στην Έδεσσα κατά τους πρώτους οθωμανικούς αιώνες», στο: *Γ΄ Πανελλήνιο Επιστημονικό Συμπόσιο: Η Έδεσσα και η περιοχή της. Ιστορία και πολιτισμός, (11-12 Δεκεμβρίου 2010). Πρακτικά*, Έδεσσα 2014, 289-302.

3. Χαρακτηριστική είναι η παράδοση για τον ομαδικό εξισλαμισμό των κατοίκων του χωριού Νότια, λόγω των θρησκευτικών διώξεων που υφίσταντο (Π. Παπαγεωργίου, «Οἱ ἐξισλαμισμοί του Μακεδονικοῦ χωρίου «Νοτίων». Ἀνέκδοτος ἱστορική παράδοσις του ΙΗ΄ αἰῶνος», *Μακεδονικόν Ἡμερολόγιον* 1909, 91-95. Για περιπτώσεις βίαιων εξισλαμισμών στην Έδεσσα βλ. Β. Δημητριάδης, *Ἡ Κεντρική καί Δυτική Μακεδονία κατά τόν Ἐβλιγιά Τσελεμπή*, Θεσσαλονίκη 1973, 236-238.

Σημείο καμπής για τη βελτίωση της διαβίωσης των χριστιανικών πληθυσμών απετέλεσε και η μεταρρυθμιστική προσπάθεια, που ανέλαβε κατά τον 19ο αι. το Οθωμανικό κράτος στο πλαίσιο της αναδιοργάνωσης και δυτικοποίησής του, γνωστή με τον όρο *Tanzimat*[4]. Κατά την εποχή αυτή, οι χριστιανοί που ζούσαν στους μικρούς οικισμούς, που υπήρχαν εγκατεσπαρμένοι στη σημερινή επικράτεια του Ν. Πέλλας, όπως βέβαια και αλλού, απέκτησαν χώρο λατρείας. Πριν από τα χρόνια αυτά, δεν υπάρχουν πολλοί ναοί, καθώς η συντριπτική τους πλειοψηφία χρονολογείται στον 19ο αι[5].

Σήμερα, στον Νομό Πέλλας διατηρούνται, με λιγότερο ή περισσότερο αλλοιωμένη τη μορφή τους, περίπου πενήντα τέτοιοι ναοί[6]. Ο αρχιτεκτονικός τύπος που επικράτησε είναι η τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, η οποία, λόγω και της απλότητας, της ευκολίας ανεγέρσεως και της οικονομικής κατασκευής, απετέλεσε τον τύπο του καθιερωμένου ναού της όψιμης Τουρκοκρατίας[7] και στην εν λόγω περιοχή. Στα νότια και δυτικά υπήρχε το απαραίτητο χαγιάτι[8].

Οι ναοί αυτοί, εκτός από τη λίθινη δόμηση, που συναντάται στους περιμετρικούς τοίχους και την αψίδα, κατασκευάζονται εξολοκλήρου από ξύλο. Κατά τον διαμήκη άξονα διαχωρίζονται σε κλίτη, ενώ στα δυτικά διαθέτουν υπερυψωμένο νάρθηκα, ο οποίος στον όροφο φέρει εξολοκλήρου ξύλινο γυναικωνίτη

4. Οι μεταρρυθμίσεις αυτές, όπως είχαν εκφραστεί μέσα και από το αυτοκρατορικό διάταγμα του *Hatt-ı Şerif* (1839) και του *Hatt-ı Hümâyûn* (1856), προέβλεπαν και την προάσπιση των θρησκευτικών ελευθεριών και δικαιωμάτων των μη μουσουλμάνων υπηκόων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, στο πλαίσιο της ισότητας και της ισονομίας (βλ. ενδεικτικά Αθ. Βερέμης, «Οἱ οθωμανικές μεταρρυθμίσεις (Τανζιμάτ)», *ΙΕΕ* ΙΓ΄(1977), 168-171. Δ. Νικολαΐδης, *Ὀθωμανικοί κώδηκες*, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1869, 13-17 και 21-39).

5. Για τους ναούς βλ. Ν. Μουτσόπουλος, *Οἱ ἐκκλησίες του Νομοῦ Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1973 (στο εξής: Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*), πίν. 6.

6. Η επιλογή των ναών που παρουσιάζονται στο παρόν έγινε με γνώμονα, αφενός, το είδος των ξύλινων στοιχείων που κοσμούνται και, αφετέρου, την κατάσταση διατήρησής τους, καθώς σε αρκετούς ναούς τα στοιχεία αυτά έχουν φθαρεί και αντικατασταθεί από σύγχρονα.

7. Για τον αρχιτεκτονικό τύπο βλ. Χ. Μπούρας, «Ζητήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀρχιτεκτονικῆς του 18ου αἰῶνος», *Ἐκκλησίες στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση* 7 (2013), 140-141. Ο ίδιος, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001, 267. Ο ίδιος, «Ὁ ἀρχιτεκτονικός τύπος τῆς βασιλικῆς κατά τήν Τουρκοκρατία καί ὁ Πατριάρχης Καλλίνικος», *Ἐκκλησίες στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση* 1 (1979), 159-168. Μ. Χατζηδάκης, «Πνευματικός βίος καί πολιτισμός 1669-1821. Ἡ τέχνη», *ΙΕΕ* ΙΑ΄ (1977), 266-269. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά την τελευταία φάση της τουρκοκρατίας (1839-1912)* (αδημ. διδακτ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1989, 421-426.

8. Για το χαγιάτι βλ. ενδεικτικά Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 78-79. Γ. Σκιαδαρέσης, «Προσκτίσματα μεταβυζαντινών ναών», στο: *2ο Σεμινάριο για τη Μεσαιωνική Αρχιτεκτονική και Λειτουργία: Προσκτίσματα των Παλαιοχριστιανικών, Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών ναών (Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, 16 Ιουνίου 2006). Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 2008, 86-99, όπου και σχετικά παραδείγματα.

και απομονώνεται από τον υπόλοιπο ναό με ξύλινο στηθαίο και καφασωτό. Πέρα από τον ξύλινο φορέα της στέγης, η οποία είναι δίρριχτη, ενιαία για όλα τα κλίτη και διαθέτει αποτμήσεις στη δυτική και ανατολική πλευρά, από το ίδιο υλικό κατασκευάζονται και οι κιονοστοιχίες, οι οποίες αποτελούνται από κίονες και επιστύλια από μπαγδατί, αλλά και οι οροφές.

Ο φέρων οργανισμός της στέγης στο κατώτατο τμήμα του καλύπτεται από σανιδωτές οροφές[9]. Αυτές διαιρούνται σε μεγάλα τετραγωνικά διάχωρα, που έχουν γραπτή διακόσμηση στην παρυφή, ενώ στο κέντρο φέρουν πολύχρωμα τετραγωνικά ή ρομβοειδή σχήματα από καρφωτά πηχάκια και γραπτό άστρο[10]. Οι τεχνίτες χρησιμοποιούν κυρίως έντονα χρώματα, κίτρινο, κόκκινο, πράσινο και μπλε, με την εναλλαγή των οποίων πετυχαίνουν εντυπωσιακό αποτέλεσμα, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ίδας[11] και την Αγία Παρασκευή Περίκλειας[12] (Εικ. 1), ενώ άλλες φορές χρησιμοποιείται ενιαίο, συνήθως σκούρο, χρώμα στα σχήματα των διαχώρων, όπως στον Άγιο Αθανάσιο Παραλίμνης[13] και τον Άγιο Νικόλαο Κρώμνης[14] (Εικ. 2). Κατά μήκος των οροφών τοποθετούνται σανιδωτές ξύλινες κατασκευές, συνήθως οκταγωνικές ή κυκλικές, εν είδει ομφαλίου. Ιδιαίτερη μέριμνα λαμβάνεται για τη διακόσμηση του κεντρικού τμήματος, όπου ξεχωριστά σχήματα πλαισιώνουν την απεικόνιση του Παντοκράτορα, ενίοτε και με αγγέλους περιφερικά, ο οποίος τοποθετείται μέσα σε ψευδοτρούλο (ψευτοκουμπέ) (Εικ. 2). Άλλοτε, η τοποθέτηση του Παντοκράτορα γίνεται σε απλό πλαίσιο, που απλώς επικολλάται στην οροφή. Στα ίδια σημεία τοποθετούνται και άλλες παραστάσεις, όπως η Αγία Τριάδα ή ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

Αξιόλογο παράδειγμα οροφής διασώζεται τμηματικά στον Άγιο Γεώργιο Ραχώνας[15]. Αρθρώνεται σε τμήματα από μικρά πολύχρωμα τετράγωνα και παρυφές κοσμημένες με συνεχόμενα ανθικά μοτίβα ή μαίανδρο, που εναλλάσσονται με μεγάλα οκταγωνικά ομφάλια. Στο κέντρο του ενός βρίσκεται η παράσταση του Παντοκράτορα με αγγέλους περιφερικά.

Ανάλογα διακοσμημένη οροφή συναντάται στον Άγιο Γεώργιο Δροσερού[16],

---

9. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 86-87.

10. Όπως και σε αστικές οικίες της εποχής, π.χ. στο αρχοντικό Αϊβάζη στην Καστοριά (Ν. Μουτσόπουλος, *Καστοριά. Τά αρχοντικά*, Ἀθῆναι 1962, εικ. με τίτλο «Λεπτομέρεια του «ταβλά» της «καλοκαιρινής» στο αρχοντικό Αϊβάζη») και Νεραντζόπουλου στη Σιάτιστα (Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1996 (στο εξής: Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική*), εικ. 37).

11. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 22-23.

12. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 26-27.

13. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 63-64, 323.

14. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 55-56, 288, 290.

15. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 59-60, 306-307.

16. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 53.

όπου και εδώ κυριαρχούν τα πολύχρωμα τετραγωνικά και ρομβοειδή σχήματα, ενώ στην Αγία Τριάδα Δυτικού[17], εκτός από την παραπάνω διαμόρφωση, στα πλάγια κλίτη συναντώνται και μακριές σανίδες, που κοσμούνται καθ' όλο το μήκος τους με πολυποίκιλα εναλλασσόμενα ανθικά μοτίβα, κορδέλες, κόμβους και αστέρια (Εικ. 3).

Οι οροφές αυτές δεν έχουν διαφορές από τις οροφές των σπιτιών της εποχής, με τις οποίες διέπονται από ενιαίους διακοσμητικούς κανόνες[18]. Είναι επηρεασμένες κυρίως από οθωμανικά μοτίβα, αλλά και μοτίβα ροκοκό. Απαντούν ήδη στα μέσα του 18ου αιώνα σε αστικά αρχοντικά, αλλά και σε ναούς κυρίως της δυτικής Μακεδονίας και Ηπείρου[19].

Επίσης, δε λείπουν και χαρακτηριστικές περιπτώσεις ναών με ημικυλινδρική οροφή, κατασκευασμένη και αυτή από μπαγδατί, όπως στο καθολικό της μονής Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Αρχάγγελο[20]. Σε όλη την έκταση της οροφής παριστάνονται ο έναστρος ουρανός με σύννεφα, αγγελικές δυνάμεις, τον ήλιο και τη σελήνη. Εντός γραπτών κύκλων παριστάνονται η Αγία Τριάδα, ο Παντοκράτωρ και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (Εικ. 4).

Το πιο αξιόλογο παράδειγμα ζωγραφικής διακόσμησης οροφής βρίσκεται στον ναό του Αγίου Νικολάου Αρχαγγέλου[21]. Εκεί, η πλούσια και επιμελημένη οροφή διαμορφώνεται με τρία εν σειρά οκταγωνικά ρηχά ομφάλια και φέρει διάκοσμο από κόκκινους και μπλε ελισσόμενους επαναλαμβανόμενους βλαστούς σε λευκό υπόβαθρο, που εναλλάσσονται με ανθοδοχεία με άνθη, ενώ και τα μεγάλα σανίδια της οροφής διαθέτουν ανάλογη διακόσμηση (Εικ. 5).

Μια ιδιαίτερη παράσταση τοποθετείται στην ανατολική κάθετη επιφάνεια που ενώνει τα δύο επιστύλια πίσω ακριβώς από το τέμπλο (Εικ. 6). Εκεί, στο κέντρο απεικονίζεται μια ζωγραφική επανάληψη του περίτεχνου ξυλόγλυπτου σταυρού και των δρακόντων, που βρίσκονται στην ανώτατη στάθμη του τέμπλου. Διαφορά παρατηρείται στην επιφάνεια του ίδιου του σταυρού, όπου δεν

---

17. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 58-59.

18. Ν. Μουτσόπουλος, *Τά ἀρχοντικά τῆς Σιάτιστας*, Θεσσαλονίκη 1964, 107-109, όπου περιγράφεται και ο τρόπος κατασκευής των οροφών. Πολλές φορές, οι ίδιοι άνθρωποι έκτιζαν και διακοσμούσαν και θρησκευτικά και κοσμικά κτήρια (βλ. και Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα - Ζ. Γοδόση, «Σχέσεις κοσμικής και θρησκευτικής ζωγραφικής στη Δυτική Μακεδονία», στο: *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη 18ος - 20ός αι. Πανελλήνιο συνέδριο (20-12 Νοε. 1997). Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 1998, 12, 16-17).

19. Βλ. π.χ. Ν. Μουτσόπουλος, *Ἐκκλησίες του νομοῦ Φλωρίνης*, Θεσσαλονίκη 1964, εικ. 234. Ζ. Γοδόση, *Παραστάσεις απόψεων πόλεων και αρχιτεκτονημάτων στην ελληνική λαϊκή ζωγραφική (Δυτική Μακεδονία 18ος-19ος αι.)* (αδημ. διδακτ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1998 (στο εξής: Γοδόση, *Παραστάσεις*), εικ. 133α-β.

20. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 25-26.

21. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 24-25.

επαναλαμβάνεται η παράσταση του Εσταυρωμένου, αλλά καλύπτεται μόνον με μαύρο χρώμα. Επάνω δε από τις κεφαλές των δρακόντων παριστάνονται και τα δύο λυπηρά, και αυτά χωρίς απεικόνιση κάποιας μορφής στο κάμπο. Πρόκειται για ιδιάζουσα παράσταση που δεν απαντά σε άλλους ναούς του νομού[22].

Στα δεξιά και αριστερά απεικονίζονται δύο ευμεγέθη τειχισμένα σύνολα, δοσμένα με κάποια προσπάθεια ρεαλιστικής απόδοσης. Τα τείχη, κτισμένα με το ισόδομο σύστημα, αποδίδονται να ακολουθούν τεθλασμένη πορεία, ενώ στην ανώτατη στάθμη τους ξεχωρίζει η πάροδος με τις επάλξεις. Στο εσωτερικό τους διακρίνονται οι αυλές[23] μαζί με τρουλωτά και κεραμοσκεπή κτήρια, καθώς και οχυρωματικούς πύργους. Στο κεντρικό σημείο του αριστερού οικοδομήματος τοποθετείται πολύτρουλο κτίσμα, μάλλον ναός. Μάλιστα, η κάλυψη των τρούλλων μιμείται, ως προς το χρώμα και τη σχεδίαση, τα φύλλα μολύβδου. Στο δεξιό συγκρότημα τοποθετούνται δύο κεραμοσκεπή, επιμήκη, διώροφα κτήρια με σειρά παραθύρων και φεγγιτών. Το πίσω φαίνεται να έχει κάτοψη σχήματος «Π»[24]. Στην κορυφή μερικών τρούλων τοποθετείται σταυρός, ο οποίος, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα στοιχεία, βοηθά στην ερμηνεία των οικοδομημάτων ως μοναστηριακών συγκροτημάτων.

Η όλη σύνθεση τοποθετείται εντός φυσικού τοπίου που παριστάνει τα χωράφια και τις καλλιέργειες μπροστά από τα μοναστήρια, μαλακές πτυχές εδάφους, πλούσια βλάστηση, ψηλά δέντρα και άλλα παραπληρωματικά στοιχεία, όπως γαλαζοκόκκινο ουρανό με σύννεφα, καθώς και πλήθος πουλιών, τα οποία πετούν σε ευθεία γραμμή[25], ενώ δεν διακρίνεται ανθρώπινη παρουσία.

Η σύνθεση φαίνεται ότι έχει ως πρότυπο τις μοναστηριακές χαλκογραφίες[26]

---

22. Δεν μας είναι γνωστό κάποιο αντίστοιχο παράδειγμα από άλλη περιοχή.

23. Η πλακόστρωση των αυλών αποδίδεται με διασταυρούμενες γραμμές, όπως συνηθίζεται σε χαρακτικά. Βλ. π.χ. Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Προύσσης, *Προσκυνητάριον τῆς Ἁγίας πόλεως Ἱερουσαλήμ καί πάσης Παλαιστίνης*, ἐν Βιέννῃ 1807 (στο εξής: Χρύσανθος, *Προσκυνητάριον*), 47, 49.

24. Ανάλογα κτήρια απαντούν στο σπίτι του Παπαθεοδώρου στην Εράτυρα και έλκουν το πρότυπό τους από το προσκυνητάριο του Συμεών (Ζ. Γοδόση, «Οι τοιχογραφίες του σπιτιού του Παπαθεοδώρου στην Εράτυρα (Σέλιτσα)», στο: *Λαϊκή Τέχνη. Νέα ευρήματα - Νέες Ερμηνείες. Συνέδριο προς τιμήν της Πόπης Ζώρα (2-5 Νοεμβρίου 2006). Πρακτικά*, Αθήνα 2015, 215-216, εικ. 1-4.

25. Ανάλογα τοπία απαντούν, π.χ., σε αρχοντικά της Σιάτιστας, όπως του Κανατσούλη, του Μαλιόγκα κ.ά. (Ν. Μουτσόπουλος, *Τά ἀρχοντικά τῆς Σιάτιστας*, Θεσσαλονίκη 1964, πίν. 64-70). Ιδιαίτερα, γαλαζοκόκκινος ουρανός με σύννεφα και πουλιά απαντά σε τοιχογραφία της Κωνσταντινούπολης στο αρχοντικό Πουλκίδη στη Σιάτιστα και Αϊβάζη στην Καστοριά (Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική*, εικ. 47 και 84-85 αντίστοιχα).

26. Όπως, για παράδειγμα, σε χαλκογραφία με την Παναγία (Ν. Παπαστράτου, *Χάρτινες εἰκόνες. Ὀρθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, Αθήνα 1986 (στο εξής: Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*), 405), όπου παριστάνεται η μονή Μεγίστης Λαύρας με τα τεθλασμένα τείχη,

ή τα προσκυνητάρια[27], που κυκλοφορούσαν την εποχή αυτή, όμως εδώ ο ζωγράφος δεν τα αντιγράφει πιστά, αλλά προσαρμόζει τα βασικά στοιχεία στη διαθέσιμη επιφάνεια, στις προτιμήσεις και την ικανότητά του, τρόπος συνηθισμένος για την εποχή[28].

Παλαιότερα, η σύνθεση συνέχιζε περιμετρικά και κάλυπτε την εσωτερική επιφάνεια των επιστυλίων, αποδίδοντας αγροτικά τοπία με χωριά και ρωπογραφικά στοιχεία, που εμπνέονται από την καθημερινή ζωή, όπως φαίνεται από τη σωζόμενη παράσταση αλόγου στη νοτιοδυτική γωνία της οροφής. Σήμερα, κατά το μεγαλύτερο τμήμα της, έχει καταστραφεί.

Στον νότιο τοίχο ο τεχνίτης απεικονίζει τμήμα αρχιτεκτονικής φόρμας, που θυμίζει τα τόξα του ναού[29], την οποία και εκμεταλλεύεται για να διευθετήσει τις παραστάσεις του, η καταστροφή όμως δεν μας επιτρέπει να έχουμε σαφή εικόνα για το πώς την χρησιμοποιεί. Την αρχική διακόσμηση του ναού αποτελούσε η ζωγραφική της οροφής, η οποία χρονολογείται με επιγραφή το έτος 1836, ενώ η αγιογράφηση του ναού, απλωμένη στους περιμετρικούς τοίχους, έγινε αργότερα, το έτος 1842.

Ακόμα ένα παράδειγμα ποικιλμένης οροφής βρίσκεται στον ναό του Αγίου Δημητρίου Αετοχωρίου[30], που είχε ανεγερθεί το έτος 1842, σύμφωνα με επιγραφή. Και εκεί, η αρχική γραπτή διακόσμηση περιλάμβανε μόνον την οροφή και τα επιστύλια. Οι εσωτερικές καμπύλες επιφάνειες των επιστυλίων κοσμούνταν με επαναλαμβανόμενα φυτικά μοτίβα, ρόδακες, βλαστούς, κόμβους και αστεροειδή σχήματα σε λευκό υπόβαθρο[31].

τους πύργους, τις επάλξεις, τα κτήρια και κυπαρίσσια στην αυλή, αλλά και σε άλλα χαρακτικά, όπου συναντώνται παρόμοια κοινά στοιχεία (Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, 427, 438, 450, 455, ενδεικτικά).

27. Βλ., π.χ., Χρύσανθος, *Προσκυνητάριον*, 72, όπου σε παράσταση της Ιερουσαλήμ τα τείχη αποδίδονται με ανάλογο τρόπο.

28. Βλ. Κ. Μακρής, «Το νεοελληνικό μπαρόκ και οι πηγές του», στο: *Αρμός, Τιμητικός τόμος στον καθ. Ν. Μουτσόπουλο*, Β΄, Θεσσαλονίκη1991, 1096-1097. Μ. Γαρίδης, «Καινούρια χαλκογραφικά πρότυπα γιά τήν κοσμική διακοσμητική ζωγραφική τό 18ο καί 19ο αἰῶνα», *Μακεδονικά* 22 (1982) (στο εξής: Γαρίδης, *Χαλκογραφικά πρότυπα*), 4, 11.

29. Η φόρμα του τόξου αυτού, που είναι κατασκευασμένο από μπαγδατί, είναι κοινή για την εποχή και απαντά και σε αρχοντικά, όπως π.χ. του Γ. Σβάρτς στα Αμπελάκια, του Τσιατσαπά στην Καστοριά κ.ά. (Ν. Μουτσόπουλος, *Τα αρχοντικά της Μακεδονίας: 15ος -19ος αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1993, εικ. στη σ. 60 και 62).

30. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 28-29, 165. Επίσης, Γ. Σταλίδης, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Δημητρίου Αετοχωρίου και το έργο των Κρουσοβιτών ζωγράφων στον νομό Πέλλας (19ος αιώνας)», *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Βυζαντινό καί Χριστιανικό Μουσεῖο, 26, 27 Νοεμβρίου 2010). Πρακτικά*, Αθήνα 2012 (στο εξής: Σταλίδης, Οι τοιχογραφίες), 553-573.

31. Σήμερα διατηρούνται στο ανατολικό τμήμα, πίσω από το τέμπλο.

Έπειτα από είκοσι τέσσερα χρόνια, το έτος 1866, ο ναός τοιχογραφήθηκε στο σύνολό του και οι ζωγράφοι κάλυψαν τα επιστύλια με θρησκευτικές παραστάσεις, ιστορώντας σκηνές από τον βίο του Χριστού στο βόρειο και του αγίου Δημητρίου στο νότιο. Αξιοσημείωτο στοιχείο αποτελεί το ότι οι ζωγράφοι δεν εξαφάνισαν πλήρως τα φυτικά μοτίβα της προηγούμενης φάσης. Αντιθέτως, τα εκμεταλλευτήκαν και, σε κάποιες περιπτώσεις, τα χρησιμοποίησαν ως διακοσμητικά στοιχεία των παραστάσεων. Έτσι, για παράδειγμα, στο μέτωπο του νότιου επιστυλίου, στη σκηνή του αγίου Νέστωρα που λαμβάνει δύναμη από τον άγιο Δημήτριο για να αντιπαρατεθεί με τον Λυαίο, διακρίνονται, ιδιαίτερα στα τείχη, τα υπολείμματα της προηγούμενης ζωγραφικής, αλλά και οι αρχικές χαράξεις για την κατασκευή της (Εικ. 7).

Ανάλογη, αλλά άκομψη, προσαρμογή παρατηρείται και στον ναό του Αγίου Αθανασίου Γαλατάδων[32], όπου όμως η κάλυψη της αρχικής φυτικής διακόσμησης των επιστυλίων δεν είναι επιτυχημένη.

Κατά τις παραπάνω περιπτώσεις, τα οικοδομικά συνεργεία παρέδωσαν, αρχικά, τους ναούς με γραπτή διακόσμηση στα ανώτερα ξύλινα στοιχεία[33], ενώ η τοιχογράφηση έγινε σε δεύτερη φάση. Αυτή η χρονική διαφορά μπορεί να εξηγηθεί από το ότι το κόστος κατασκευής, πιθανώς, εξαντλούσε τα πενιχρά κεφάλαια που διέθεταν οι κάτοικοι[34] για την ανέγερση των ναών και έτσι η παράδοσή τους από το οικοδομικό συνεργείο περιελάβανε μόνον τον γραπτό διάκοσμο που γνώριζαν να αποδίδουν αυτοί, δηλαδή τη διακόσμηση της οροφής και του τέμπλου.

Βέβαια, υπήρχαν και περιπτώσεις, κατά τις οποίες οι κάτοικοι φαίνεται ότι δεν μπόρεσαν να υποστηρίξουν οικονομικά την τοιχογράφηση του ναού και αρκέστηκαν στην αρχική διακόσμηση. Για παράδειγμα, αυτό φαίνεται ότι συμβαίνει στον ναό του Αγίου Αθανασίου Παραλίμνης, όπου διατηρείται η αρχική διακόσμηση της οροφής και των επιστυλίων, ενώ στους τοίχους δεν υπάρχουν τοιχογραφίες.

Στα επιστύλια, βέβαια, παριστάνονται και θρησκευτικές σκηνές, όπως οι τέσσερις ευαγγελιστές, προφήτες ή άγιοι, στα σημεία επάνω από τους κίονες, όπως στον Άγιο Δημήτριο Αετοχωρίου, στο καθολικό της Μονής Αρχαγγέλου και στον Άγιο Αθανάσιο Γαλατάδων, αλλά και τμήματα εικονογραφικών κύκλων, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ίδας και την Αγία Παρασκευή Περίκλειας.

Σπανιότερα, απεικονίζεται μόνον φυτική διακόσμηση, όπως στον Άγιο Αθανάσιο Παραλίμνης ή φυτικά κοσμήματα, παράλληλα με θρησκευτικές απεικο-

32. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 49-50.

33. Καθώς, βέβαια, και στα τέμπλα, προσκυνητάρια, άμβωνες κτλ.

34. Η έλλειψη χρημάτων που αντιμετώπιζαν οι κάτοικοι και η αδυναμία να ολοκληρώσουν μεμιάς τον ναό αποτυπώνονται και σε επιγραφή στον Άγιο Δημήτριο Αετοχωρίου, η οποία μας πληροφορεί ότι για την τοιχογράφηση του ναού συνέβαλε οικονομικά «…όλλο το χωρίον μικρή και μεγάλοι» (Σταλίδης, Οι τοιχογραφίες, 555).

νίσεις, όπως στον Άγιο Αθανάσιο Αγροσυκιάς[35], τα οποία αποκτούν, όμως, ιδιαίτερο μέγεθος με σκοπό να καλύψουν πλήρως τον χώρο μεταξύ των μεταλλίων των προφητών, ενώ απλώνονται και στους περιμετρικούς τοίχους.

Άλλα στοιχεία που φέρουν γραπτή διακόσμηση είναι οι κίονες, οι οποίοι αποτελούνται από ξύλινο τετραγωνικό πυρήνα, που επενδύεται κυλινδρικά από μπαγδατί. Η κορυφή τους διαμορφώνεται, συνήθως, εν είδει κιονοκράνου. Η κόσμηση του κιονοκράνου άλλοτε είναι απλή ανθική, όπως στην Αγία Παρασκευή Περίκλειας (Εικ. 8) και τον Άγιο Νικόλαο Ίδας, ενώ, σε άλλες περιπτώσεις, ανακαλεί θέματα παλαιοχριστιανικών κιονοκράνων. Τέτοια παραδείγματα απαντούν στην Αγία Τριάδα Δυτικού, όπου τα κιονόκρανα φέρουν γλωσσοειδή κοσμήματα στη βάση, στον Άγιο Αθανάσιο Γυψοχωρίου[36] και τον Άγιο Γεώργιο Δροσερού, όπου παριστάνονται λογχοειδή φύλλα, αλλά και στη Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ (Εικ. 9) και την Αγία Τριάδα Άρνισσας[37] (Εικ. 10), όπου φέρουν μιμήσεις άκανθας.

Επίσης, και οι κορμοί των κιόνων δέχονται πλούσια ποίκιλση με μεγάλα ανθικά σχέδια, όπως, για παράδειγμα, στον Άγιο Νικόλαο Κρώμνης (Εικ. 11). Διαφορετικού τύπου διακοσμήσεις απαντούν στη Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ (Εικ. 9), όπου οι κίονες καλύπτονται από ταινίες κόκκινες και μπλε, εναλλάξ, που κατέρχονται σπειροειδώς. Στο άνω τμήμα τους είναι σκούρες, ενώ προς το κάτω ανοικτότερες, δίνοντας την εντύπωση της φωτοσκίασης και την ψευδαίσθηση της αναγλυφότητας. Το μοτίβο αυτό φαίνεται ότι ήταν αγαπητό για την κάλυψη των κιόνων, καθώς χρησιμοποιείται και για τη διακόσμηση των κιονίσκων των τέμπλων, μιμούμενο προφανώς τους στρεπτούς κίονες.

Το ίδιο σπειροειδές ταινιωτό μοτίβο συναντάται και σε άλλες παραλλαγές είτε με τη μορφή απλών ταινιών, όπως στην Κοίμηση Θεοτόκου Γαρεφίου, είτε με περίπλοκη ανθική διακόσμηση ανάμεσα στις λεπτές ταινίες[38], όπως βλέπουμε στους ανατολικούς και δυτικούς κίονες της Αγίας Τριάδας Άρνισσας (Εικ. 10). Στους κεντρικούς κίονες του ίδιου ναού παριστάνονται οι άγιοι Αντώνιος και Σπυρίδων, που αποτελούν και το μοναδικό παράδειγμα απεικόνισης αγίων σε κίονες, στον νομό (Εικ. 10).

Σε μία περίπτωση, στον ναό της Αναλήψεως Θεοδωρακίου[39], πιθανότατα λόγω έλλειψης χώρου, παρατηρείται διακόσμηση του ξύλινου στηθαίου του υπερώου με θρησκευτικές σκηνές, όπου σε μικρούς πίνακες, σε δύο σειρές, παρι-

35. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 57-58.

36. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 52.

37. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 37.

38. Ανάλογο παράδειγμα υπάρχει στον ναό του Αγίου Γεωργίου Εράτυρας (Γοδόση, *Παραστάσεις*, εικ. 136β).

39. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 21-22.

στάνονται οι οίκοι του Ακαθίστου Ύμνου, ενώ στο κέντρο η Κοίμηση της Θεοτόκου (Εικ. 12). Οι ζωγράφοι εκμεταλλεύονται ακόμα και την επιφάνεια του στηθαίου, η οποία, ως συνήθως, μένει ακόσμητη ή καλύπτεται με μονοχρωμία ή διχρωμία, για να την εντάξουν οργανικά στη λειτουργία του ναού, λαμβάνοντας υπόψη, βέβαια, και την παραδεδομένη θέση της παράστασης στον δυτικό τοίχο των ναών. Κάτω από τις παραστάσεις, η οριζόντια δοκός της κατασκευής καλύπτεται από φυτική διακόσμηση.

Και στην περίπτωση του ναού αυτού παρατηρούμε, αν και δεν διασώζεται η διακόσμηση των άνω τμημάτων, ότι το στηθαίο είχε ζωγραφιστεί το έτος 1878, ενώ η τοιχογράφηση έγινε λίγο αργότερα, το έτος 1884, όπως αναφέρουν οι αντίστοιχες επιγραφές. Άλλου τύπου διακόσμηση σε στηθαίο, η οποία συναντάται στον Άγιο Γεώργιο Δροσερού, είναι η απλή φυτική διακόσμηση, αποτελούμενη από πανομοιότυπες δέσμες ανθέων, που επαναλαμβάνονται σε κάθε σανίδα του στηθαίου.

Συμπερασματικά, πιστεύουμε ότι από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι οι λαϊκοί τεχνίτες που κοσμούν του ναούς φροντίζουν για την κάλυψη όλων (ή των περισσότερων) επιφανειών των ξύλινων στοιχείων των ναών. Επιπλέον, λαμβάνουν μέριμνα για επιμελή διακόσμηση ακόμη και σε φτωχές κατασκευές ή σε ναούς χωρίς τοιχογραφίες.

Η αρχική αυτή διακόσμηση, που εφαρμοζόταν στις οροφές, τα επιστύλια και τους κίονες, φαίνεται ότι γινόταν από τα οικοδομικά συνεργεία, στα οποία θα πρέπει να συμμετείχαν και ζωγράφοι, ενώ η τοιχογράφηση πολλές φορές γινόταν σε δεύτερη φάση, αναλόγως και με την οικονομική δυνατότητα των κατοίκων.

Το θεματολόγιο και ο τρόπος κατασκευής των σανιδωτών οροφών ανακαλούν παραδείγματα που απαντούν και στην αστική κοσμική ζωγραφική του βορειοελλαδικού και νότιου βαλκανικού, κυρίως, χώρου, κατά τον 18ο-19ο αι. Οι τεχνίτες, εργαζόμενοι στον απόηχο της τέχνης του 18ου αι., όπου κυριαρχούν τα μπαρόκ και ροκοκό στοιχεία, η πολυχρωμία, η άκρατη, πολλές φορές, διακοσμητική διάθεση και η ανάγκη για κάλυψη κάθε διαθέσιμης επιφάνειας, συνεχίζουν την παράδοση αυτή, με την απεικόνιση παντοειδών ανθέων, φυτών, κλάδων, ταινιών, κόμβων, αλλά και ρωπογραφικών στοιχείων, όπως χωριουδάκια ή μοναστήρια ενταγμένα σε ειδυλλιακά φυσικά τοπία, χαρακτηριστικό στοιχείο της πρόθεσης για εντυπωσιασμό.

Η ώσμωση όλων αυτών των στοιχείων, που στον βορειοελλαδικό χώρο εισάγονται και μέσω της Κωνσταντινούπολης, αλλά και απευθείας από την Ευρώπη[40], είχε επιτευχθεί κατά τον 19ου αι. και είχε εφαρμοστεί σε πλήθος ετερόκλητων κτισμάτων της εποχής, όπως αστικά αρχοντικά, τζαμιά, συναγωγές, ορ-

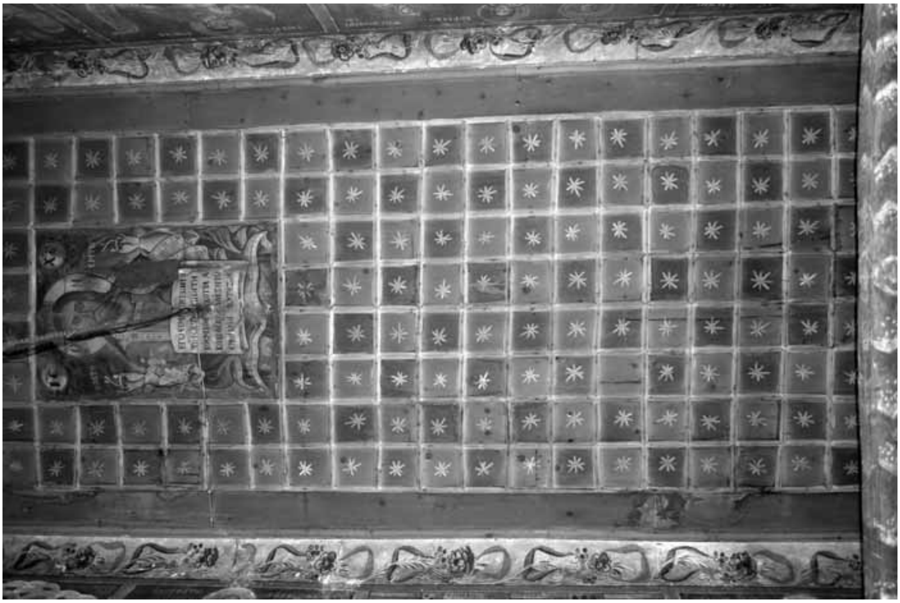
40. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική*, 12, 35. Γαρίδης, *Χαλκογραφικά πρότυπα*, 1-3.

θόδοξα χριστιανικά μοναστήρια (τράπεζες, αρχονταρίκια[41], πύλες, διαβατικά) και ναούς[42].

Η παραπάνω διακόσμηση στους ναούς της περιοχής του Νομού Πέλλας, άλλοτε εφαρμόζεται με επιτυχία, με ευρηματικότητα ως προς τη σύνθεση και τη διευθέτηση των θεμάτων, καθώς και με φανερή προσπάθεια συνταιριάσματος με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, ενώ άλλοτε με κάποια υπερβολή και μέτριο τρόπο απόδοσης, με σκοπό την κάλυψη της επιφάνειας, ακολουθώντας, βέβαια, και τις αισθητικές επιταγές του συρμού της εποχής.

41. Όπως, π.χ., στο αρχονταρίκι της μονής Προδρόμου Σερρών (Α. Στρατή, «Οι τοιχογραφίες του Αρχονταρικιού στην Ι. Μ. Τίμιου Προδρόμου Σερρών», *Μακεδονικά* 29 (1994), 275-293.

42. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική*, 12, 72.



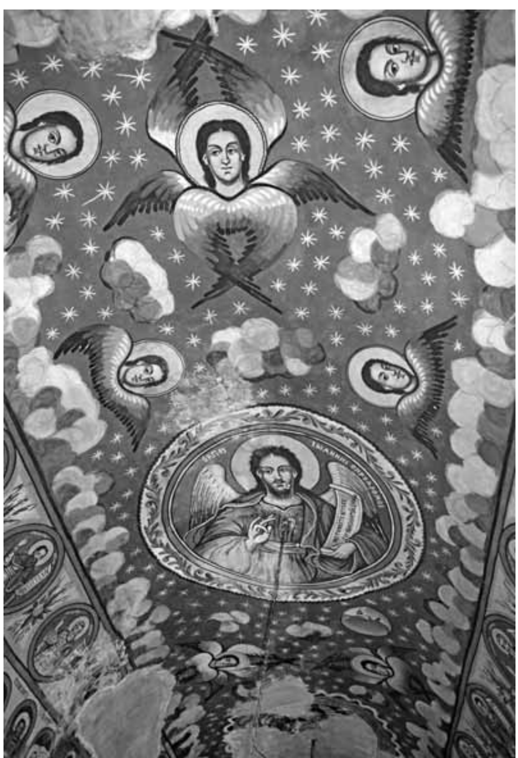
Εικ. 1. Περίκλεια. Ναός Αγίας Παρασκευής. Άποψη της οροφής (Γ. Σταλίδης, Σεπτέμβριος 2016).



Εικ. 2. Κρώμνη. Ναός Αγίου Νικολάου. Άποψη της οροφής (Γ. Σταλίδης, Ιανουάριος 2013).



Εικ. 3. Δυτικό. Ναός Αγίας Τριάδας. Άποψη της οροφής του νότιου κλίτους (Γ. Σταλίδης, Φεβρουάριος 2017).



Εικ. 4. Αρχάγγελος. Καθολικό μονής Αρχαγγέλου Μιχαήλ (1858). Άποψη της οροφής. (Γ. Σταλίδης, Απρίλιος 2015).



Εικ. 5. Αρχάγγελος. Ναός Αγίου Νικολάου. Άποψη της οροφής. (Γ. Σταλίδης, Οκτώβριος 2010).



Εικ. 6. Αρχάγγελος. Ναός Αγίου Νικολάου. Ζωγραφική παράσταση της οροφής (Γ. Σταλίδης, Οκτώβριος 2010).



Εικ. 7. Αετοχώρι. Ναός Αγίου Δημητρίου (1842). Νότιο επιστύλιο. Αρχική και νεώτερη φάση ζωγραφικής διακόσμησης (Γ. Σταλίδης, Μάρτιος 2008).



Εικ. 8. Περίκλεια. Ναός Αγίας Παρασκευής. Άποψη του εσωτερικού. Διακόσμηση κιονοκράνων (Γ. Σταλίδης, Νοέμβριος 2010).



Εικ. 9. Αρχάγγελος. Καθολικό μονής Αρχαγγέλου Μιχαήλ (1858). Άποψη εσωτερικού. Διακόσμηση κιόνων και κιονοκράνων (Γ. Σταλίδης, Απρίλιος 2015).



Εικ. 10. Άρνισσα. Ναός Αγίας Τριάδας. Άποψη εσωτερικού. Διακόσμηση κιόνων και κιονοκράνων (Γ. Σταλίδης, Φεβρουάριος 2017).



Εικ. 11. Κρώμνη. Ναός Αγίου Νικολάου. Διακόσμηση κίονα (Γ. Σταλίδης, Ιανουάριος 2013).



Εικ. 12. Θεοδωράκι. Ναός Θείας Αναλήψεως.
Διακόσμηση του στηθαίου του γυναικωνίτη (Γ. Σταλίδης, Μάιος 2016).

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΟΜΟΝΟΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟ ΛΟΥΚΙΔΗ

Η εκκλησιαστική ζωγραφική του Αναστάσιου Λουκίδη κερδίζει τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον των μελετητών. Η πρώτη δική μας προσέγγιση στο εκκλησιαστικό έργο του καλλιτέχνη ήταν η μελέτη του εικονογραφικού προγράμματος της Ζωοδόχου Πηγής στην οδό Ακαδημίας, που ανακοινώθηκε σε Επιστημονική Ημερίδα, αφιερωμένη στον ναό[1], και αποτυπώθηκε σε ένα κοινό με τον εκλεκτό συνάδελφο Γιώργο Τσιγάρα άρθρο μας[2]. Λίγο αργότερα, δημοσιεύτηκε μια μονογραφία για τον ναό των Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου στον Αυλώνα Αττικής, όπου παρουσιάσθηκε και το εικονογραφικό έργο του Λουκίδη στον ναό[3], ενώ αρχειακά τεκμήρια ήρθαν στο φως για την «ἀναζωγράφησιν» του ναού της Ζωοδόχου Πηγής Ακαδημίας[4] .

Αφορμή για την ενασχόλησή μας με ένα άλλο σημαντικό εικονογραφικό σύνολο του Λουκίδη, αυτό του Αγίου Κωνσταντίνου Ομονοίας, μνημείου εμβληματικού της αθηναϊκής ναοδομίας του 19^{ου} αιώνα, μας έδωσε μια ξενάγηση

1. Εορταστική Επιστημονική Ημερίδα: *Ο ιστορικός ιερός ναός Ζωοδόχου Πηγής Ακαδημίας*, Αθήνα, 21 Απριλίου 2012. Εκδόθηκε επίσης λεύκωμα: π. Σπ. Ν. Λόντος, *Ο Ιερός Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας. 1852-2012, 160 χρόνια ενοριακής προσφοράς και μαρτυρίας*, Αθήνα 2012.

2. Ι. Στουφή-Πουλημένου, Γ. Τσιγάρας, «Αναστάσιος Λουκίδης. Το εικονογραφικό έργο του στη Ζωοδόχο Πηγή Ακαδημίας», στο: (Χρ. Μαργαρίτης, επιμ. έκδοσης) *Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*, Άνδρος, 30 Ιουν.-29 Σεπτ. 2013, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή - Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 119-129 (εξής: Στουφή-Πουλημένου, Τσιγάρας, Αναστάσιος Λουκίδης).

3. Σπ. Ι. Στεργίου, *Ιερός Ναός Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου Αυλώνα Αττικής*, Ι. Μητρόπολις Ιλίου, Αχαρνών και Πετρουπόλεως, Αθήνα 2014 (εξής: Στεργίου, *Ιερός Ναός Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου*).

4. Δ. Στ. Μιχάλαγα, «Καλλιτεχνικός διαγωνισμός για την αναζωγράφησιν του Ι. Ν. Ζωοδόχου Πηγής Αθηνών (1929). Αρχειακά τεκμήρια», *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-24 Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά, Αθήνα 2015, 407-424.

στον ναό, στα πλαίσια αντίστοιχου προγράμματος των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη[5], μετά την ολοκλήρωση της αποκατάστασής του και της συντήρησης των τοιχογραφιών του από τη Διεύθυνση Συντήρησης Αρχαίων και Νεωτέρων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού[6].

Αυτοβιογραφικά του καλλιτέχνη

«Γεννήθηκα στὸν Κασαμπὰ τῆς Σμύρνης στὰ 1887. Ἐκεῖ ἔκαμα τῆς ἐγκυκλοπαιδικές μου σπουδὲς κι' ἐκεῖ ἔνοιωσα γιὰ πρώτη φορὰ τοὺς πρώτους παλμοὺς τῆς συγκινήσεως γιὰ τὴν Τέχνη. Ὅταν ἤμουνα ἀκόμη μικρὸ παιδί, … αἰσθανόμουνα μιὰ ἱερὴ συγκίνηση, ὅταν μπαίνοντας στὴν Ἐκκλησιὰ τοῦ τόπου μου ἀντίκριζα τὶς παμπάλαιες της ἱερὲς εἰκόνες. Ὧρες ὁλόκληρες στεκόμουνα καρφωμένος κυττάζοντάς τες. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς κάποια δύναμη μυστικὴ ἐπιδροῦσε ἐπάνω μου κι' ἡ ὁποία σὰν μαγικὸς μαγνήτης μὲ κρατοῦσε κοντά τους. Τί χαρὰ δὲ αἰσθάνθηκα ὅταν γιὰ πρώτη φορά, γυρίζοντας μιὰ μέρα ἀπὸ τὴν Ἐκκλησιά, ἀποτύπωνα ἀπάνω σ' ἕνα χαρτὶ μὲ ὀλίγα χρωματιστὰ μολύβια –ἀπὸ μνήμης– μιὰ ἀπὸ τὶς ἱερὲς φυσιογνωμίες τῶν Ἁγίων. Μοῦ φαινότανε πὼς ἔγινε κάποιο θαῦμα. Ἡ παράκλησί μου –γιατὶ κάθε βράδυ προτοῦ κοιμηθῶ παρακαλοῦσα τὸ Θεὸ στὴν προσευχή μου νὰ μὲ ἀξιώση νὰ γίνω ζωγράφος– εἶχε πραγματοποιηθῆ».

Έτσι ξεκινά ο Αναστάσιος Λουκίδης (1887-1972)[7] την εξομολογητική αυτοβιογραφία του, που σήμερα βρίσκεται στο Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου[8] (Εικ. 1). Από τις πρώτες γραμμές της, αντιλαμβανόμαστε δυο πράγματα, που από παιδί όπως φαίνεται τον χαρακτήριζαν: τη βιωματική σχέση του με την Εκκλησία και τη μεγάλη αγάπη του για τη ζωγραφική.

Στα 1899, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος, συνεχίζει το σχολείο στη Φιλαδέλφεια της Μ. Ασίας[9]. Τον Σεπτέμβριο του 1901 φθάνει στην Αθήνα και εγγράφεται στο Σχολείο των Τεχνών, με καθηγητές τους Ροϊλό, Βολονάκη, Λύτρα,

5. Με την επιμέλεια του κ. Χρ. Μαργαρίτη.

6. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ιερείς του ναού π. Σεραφείμ Ρίβιο και Δημήτριο Μηλάκη, για τη διευκόλυνση που μας παρείχαν κατά την επίσκεψή μας στον ναό.

7. Για τον Αναστάσιο (Τάσο) Λουκίδη, βλ. επίσης *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών, 16ος–20ός αιώνας*, τόμ. 2, Αθήνα 1998, 429-430 (Δ. Παυλόπουλος). Στεργίου, *Ιερός Ναός Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου*, 53-54.

8. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την Ομότιμη Καθηγήτρια κ. Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη για την ευγενική παραχώρηση του αντιγράφου.

9. «Ἤμουνα ὁ καλλίτερος μαθητὴς τοῦ Σχολείου … Στὴν καινούργια μου ζωὴ στὴ Φιλαδέλφεια δὲν λησμόνησα διόλου τὴν ἀγάπη μου στὴ ζωγραφική. Ὅσες φορὲς εἶχα λίγο καιρό, αὐτὸν τὸν ξώδευα ἀντιγράφοντας ὅ,τι κι' ἂν εὕρισκα μπροστά μου».

Γερανιώτη και Ιακωβίδη. Το 1908, άγνωστο για ποιο λόγο, βρίσκεται στο Παρίσι, χωρίς να έχει ολοκληρώσει τις σπουδές του στην Αθήνα. Εγγράφεται στην *Beaux Arts* και μπαίνει στο ατελιέ του Fernand Cormon.

Στο Παρίσι αρχίζει μια έντονα παραγωγική περίοδος για τον καλλιτέχνη με επιτυχίες και αναγνώριση του έργου του. Το 1913 βρίσκεται στην Ολλανδία και εργάζεται πυρετωδώς για την Έκθεσή του της Χάγης, που σημείωσε μεγάλη επιτυχία[10]. Την περίοδο αυτή, σε πλήρη καλλιτεχνική δραστηριότητα, εκθέτει επίσης στο Παρίσι, στη Διεθνή Έκθεση της Γάνδης (Βέλγιο) και το 1914 πάλι το Παρίσι. Φιλοτεχνεί πορτρέτα, ιστορικές σκηνές και ηθογραφίες[11]. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος όμως τον αναγκάζει να σταματήσει κάθε δράση του στην Ευρώπη και έτσι επιστρέφει στην Ελλάδα. Στην Αθήνα ολοκληρώνει τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών και παίρνει το δίπλωμά του. Το 1915 έλαβε μέρος στη Β΄ Έκθεση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών και απέσπασε πολύ θετικές κριτικές. Ένα μεγάλο δυστύχημα, όπως ο ίδιος αναφέρει, τον ανάγκασε να διακόψει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στην Αθήνα και να επιστρέψει, με την ανακωχή του Πολέμου, στην Ολλανδία.

Εδώ ξεκινά μια νέα φάση δημιουργίας για τον καλλιτέχνη[12]. Εγκαταλείπει την Ολλανδία και έρχεται στο Παρίσι, επισκέπτεται την Ιταλία και μετά πάλι ξαναγυρίζει στο Παρίσι. Η ζωγραφική του έχει πάρει πλέον άλλους δρόμους[13]. Το 1925 ετοιμάζεται η Διεθνής Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών και Επαγγελμάτων στο Παρίσι, για την οποία ο Λουκίδης εργάσθηκε πολύ. Διακόσμησε με μεγάλους πίνακες το μεγαλύτερο μέρος του ελληνικού περιπτέρου. Στην Έκθεση αυτή έγινε «Hors Concours» και τον Ιανουάριο του 1926 του απονεμήθηκε το παράσημο της *Λεγεώνος της Τιμής* για τις υπηρεσίες του στην Τέχνη. Η κόπωση τον κάνει τελικά όμως να πάρει την απόφαση και να έλθει οριστικά στην Αθήνα, στα τέλη του 1926. Εδώ του ανοίγεται μια νέα περίοδος καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας, αλλά, όπως ο ίδιος ομολογεί, γεμάτη πίκρες και απογοήτευση.

---

10. «Ἡ ἔκθεσίς μου τῆς Χάγης σημειώνει μεγάλη ἐπιτυχία. Ὅλοι οἱ κριτικοὶ τῶν Ἐφημερίδων AMSTERDAM, Χάγης καὶ ROTTERDAM ἀφιερώνουν κολακευτικὲς κριτικὲς γιὰ τὸ ἔργο μου».

11. Πολλά από τα έργα του αναφέρει στην αυτοβιογραφία του. Πρβλ. και Στεργίου, *Ιερός Ναός Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου*, 53-54.

12. «Ἡ νέα μου καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία στὴν Ὁλλανδία εἶναι ἀνήσυχος. Κάτι ἄλλο ζητῶ ἀπὸ τὸν ἑαυτό μου. Σχεδιάζω, καταστρέφω, παλεύω μὲ τὸ εἶνε μου».

13. «Σὲ ὅλα τὰ καινούργια μου σκίτσα καὶ μελέτες διεμόρφωνα μιὰ καινούργια φόρμα. Οἱ παληές μου μελέτες καὶ τὰ παλιά μου σκίτσα ποὺ εἶχα στὸ ATELIER μου μὲ στενοχωροῦσαν. Μὲ στενοχωροῦσαν μάλιστα σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ μιὰ μέρα –γιὰ νὰ ἀπαλλαγῶ ἀπὸ αὐτά–, ἀναγκάσθηκα νὰ φωνάξω ἕνα παλαιοπώλη εἰς τὸν ὁποῖον τὰ ἐπούλησα ὅλα ὡς τελάρα καὶ μουσαμά. Ἔτσι ἀπαλλάχθηκα ἀπὸ τὴν παληὰ ἀτμόσφαιρα καὶ ἄρχισα νὰ ἀναπνέω τὸν καθαρὸ ἀέρα τῆς καινούργιας μου ἀντιλήψεως».

Στην Αθήνα θα μας κληροδοτήσει το κατ' εξοχήν εκκλησιαστικό έργο του, καθώς του ανατίθεται η εικονογράφηση δυο σημαντικών αθηναϊκών εκκλησιών, του Αγίου Κωνσταντίνου Ομονοίας (1927) και της Ζωοδόχου Πηγής Ακαδημίας (1929). Συναντά μεγάλες δυσκολίες και στους δύο ναούς αλλά τελικά ολοκληρώνει το έργο του. Έντονες αντιδράσεις στον Τύπο προκάλεσε και η ανάθεση, την ίδια περίοδο, στον Λουκίδη της διακόσμησης της μεγάλης Αίθουσας των Συνεδριάσεων του Δημοτικού Συμβουλίου από τον Δήμαρχο Αθηναίων Σπ. Πάτση. Ακολούθησε η ζωγραφική διακόσμηση του ναού των Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου στον Αυλώνα (Κακοσάλεσι) Αττικής, που κατασκευάστηκε το 1937 με δαπάνη της Λουκίας Μπαλάνου–Ζυγομαλά. Εδώ ο ζωγράφος εργάστηκε ελεύθερα, χωρίς τις πιέσεις των λογής επιτροπών, των εκκλησιαστικών συμβουλίων κ.λπ[14]. Από την αυτοβιογραφία του πληροφορούμαστε ότι εικονογράφησε επίσης το παρεκκλήσιο της οικίας Σπ. Μανιά στην οδό Μελετίου.

Εκκλησιαστικό έργο έχει να επιδείξει ο Λουκίδης και στη Γαλλία από το 1922 και εξής: στον ιδιωτικό ναό του μεγάρου της LE FER DE LA MOTTE στο NEUILLY, στις εκκλησίες STE ELISABETH, ST FRAINÇAIS DE SALLES, STE MARGUERITTE (στο Παρίσι) και STE MARTIN (καθεδρικό ναό στο ROUBAIX)[15]. Φιλοτέχνησε ακόμη φορητές εικόνες και έργα με θρησκευτικά θέματα, τα περισσότερα άγνωστα στην έρευνα.

Ο καλλιτέχνης, κλείνοντας την αυτοβιογραφία του, εκφράζει την πικρία του για δυο σοβαρά επεισόδια της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας: τον τρόπο με τον οποίο έγινε η προκήρυξη και η κατάληψη της κενής έδρας της Κοσμηματογραφίας στη Σχολή Καλών Τεχνών, για την οποία είχε υποβάλει και ο ίδιος υποψηφιότητα, και τις δυσκολίες που συνάντησε, ως διευθυντής, στο πρόγραμμα των μαθημάτων του Σχολείου Διακοσμητικών Επαγγελμάτων της Σιβιτανιδείου Σχολής Καλών Τεχνών και Επαγγελμάτων, οι οποίες τον οδήγησαν σε πλήρη απογοήτευση και τελικά στην παραίτησή του.

Ο Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας

Εἰς μνήμην τῆς γεννήσεως του διαδόχου Κωνσταντίνου, το Δημοτικό Συμβούλιο της Αθήνας, επί δημαρχίας Γ. Σκούφου (1866-1870), αποφάσισε να

14. «Ψυχικὰ πιὰ κουρασμένος (μετά την ολοκλήρωση του ζωγραφικού διακόσμου της Ζωοδόχου Πηγής) ἀποτραβήχτηκα ἀπὸ κάθε καλλιτεχνικὴ κίνησι. Ἀφοσιώθηκα μόνο, ἀπὸ τὴ μιά, στὸ βιβλίο μου "Ἀττική. Ἑλληνικὰ χωρικὰ κεντήματα" –Ἔκδοσι Πυρσοῦ– τὸ ὁποῖον τώρα μόλις ἐκυκλοφόρησε καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ναοῦ Ἁγίων Ἀντωνίου καὶ Ἀνδρέου, μακρυὰ ἀπ' τὴν Ἀθήνα εἰς τὸ χωριὸ Κακοσάλεσι. Ἐκεῖ δὲν εἶχα πιὰ ἐπιτροπάς, γιατὶ ἡ εὐγενὴς Κυρία Δ. Ζυγομαλᾶ –ποὺ εἶνε ἡ δωρήτρια αὐτοῦ τοῦ Ναοῦ– μὲ ἄφησε ἐλεύθερο νὰ πῶ ὅλο μου τὸ πιστεύω γιὰ τὴ διακοσμητικὴ μου Τέχνη».

15. Οι ονομασίες των ναών δίνονται όπως τις αναφέρει ο ίδιος ο Λουκίδης.

αναθέσει (ΠΔΣ 28/8/1869) στον γνωστό αρχιτέκτονα Λύσανδρο Καυταντζόγλου[16] τη μελέτη για την ανέγερση του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου Ομονοίας. Πρόκειται για το τελευταίο εκκλησιαστικό έργο του Καυταντζόγλου. Ο αρχιτέκτονας, συνεπής με τις κλασσικιστικές αντιλήψεις του δεν κάνει καμιά υποχώρηση προς τη βυζαντινή μορφολογία[17] και, με αφορμή τη θεμελίωση του ναού (19 Μαρτίου 1871), εκφωνεί Λόγο, όπου θέτει και το θεωρητικό υπόβαθρο των επιλογών του αυτών[18]. Το 1905 έχει ολοκληρωθεί πλέον το εσωτερικό του ναού και τελούνται τα εγκαίνια.

Εξήντα χρόνια περίπου μετά τη θεμελίωση, το 1927, καλείται ο Αναστάσιος Λουκίδης να εικονογραφήσει τον ναό. «Μοῦ ἀνετέθη ἡ διακόσμησι τοῦ Ναοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου Ὁμονοίας», γράφει στην αυτοβιογραφία του, «Πολεμικὴ ἀγρία ἐκ μέρους ὡρισμένων συναδέλφων μου. Μὲ ὑποχρεώνουν νὰ κατέλθω σὲ διαγωνισμό. Αὐτὸ ἦτο γιὰ μένα κάτι ποὺ ἀγνοοῦσα. Εἰς τὰ ἄλλα μέρη αἱ μεγάλαι ἐργασίαι ἀνατίθενται εἰς δεδοκιμασμένους καλλιτέχνας. Τέλος εἰς τὸν διαγωνισμὸ ἐνεκρίθη τὸ ἔργο μου. Ἡ ἔγκριση αὐτὴ ἔγινε ἀφορμὴ ὥστε ἡ πολεμικὴ νὰ μοῦ γίνη πιὸ ἐντατικά». Ο Λουκίδης εργάστηκε στον τρούλο και το ιερό βήμα του ναού, κατά τα έτη 1927-1932 και 1953, με βοηθούς τους Φώτη Κόντογλου και Δημήτριο Δήμα. Ο υπόλοιπος ναός εικονογραφήθηκε την περίοδο 1972-1980 από τους Γ. Μάλαμα και Γιομελάκη. Να σημειωθεί ακόμη ότι ο Φ. Κόντογλου εικονογράφησε και το παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου, κάτω από τον ναό. Οι τοιχογραφίες αυτές βρίσκονται σήμερα σε πολύ άσχημη κατάσταση διατήρησης.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα που υιοθέτησε ο Λουκίδης στον Άγιο Κωνσταντίνο περιλαμβάνει στον θόλο του τρούλου, μέσα σε χρυσό βάθος, τον Παντοκράτορα και στην επόμενη ζώνη αγγελικές δυνάμεις (Εικ. 2). Στο τύμπανο του τρούλου, ανάμεσα στα δώδεκα παράθυρα, εικονίζονται ισάριθμοι απόστολοι.

---

16. Για τον Λύσανδρο Καυταντζόγλου κυρίως, Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984, κυρίως 60 κ.ε. (εξής: Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*). Ο ίδιος, *Η ζωή και το έργο του αρχιτέκτονα Λύσανδρου Καυταντζόγλου (1811-1885)*, Αθήνα 1995 (εξής: *Λύσανδρος Καυταντζόγλου*). Γρ. Α. Πουλημένος, *Από τον χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου*, Αθήνα 2006, 151 κ.ε., όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία (εξής: Πουλημένος, *Από τον χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου*).

17. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, 60, 93-97, 140-143. Ο ίδιος, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, 165-180, 293-300.

18. Ανάμεσα στα άλλα αναφέρει: «…γινομένου λόγου περὶ τοῦ τὴν σήμερον ἐμπρέποντος εἰς χριστιανικὸν ναὸν τύπου, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ὀφείλει, ἀναδραμοῦσα εἰς τὸ παρελθόν, νὰ ἀνεύρη τὰς ἐν τοῖς πρώτοις αἰῶσι χρείας τοῦ χριστιανισμοῦ… νὰ συνδυάση ταύτας μετὰ τῶν τοῦ παρόντος καὶ νὰ διαγράψη οὕτω τὸν ζητούμενον ἰδιάζοντα τῦπον τῆς χριστιανικῆς λατρείας…», *Λόγος εις την θεμελίωσιν του ιερού ναού του Αγίου Κωνσταντίνου του κτιζομένου εις μνήμην της του βασιλικού διαδόχου γεννήσεως…*, Πουλημένος, *Από τον χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου*, 265 κ.ε.

Ανάμεσά τους διακρίνονται τα ονόματα των: Πέτρου, Ανδρέα, Ιάκωβου, Ιωάννη, Φιλίππου, Ματθαίου, Θωμά, Ματθία, Σίμωνα του Ζηλωτή, Ιούδα.

Ακολουθούν δύο ακόμη ζώνες με διακοσμητικά θέματα, σκηνές που απεικονίζουν χωρία της Παλαιάς Διαθήκης και προφήτες σε μετάλλια (Εικ. 3 -5). Συγκεκριμένα διακρίνονται σήμερα τέσσερις σκηνές –η πέμπτη είναι σχεδόν κατεστραμμένη– που αποδίδουν τα χωρία: Ιεζεκιήλ Μ΄, 2-3[19], Δανιήλ Ι΄, 15[20], Ιερεμία ΑΔ΄, 2[21] και Ησαΐα Μ΄, 11[22]. Στα τέσσερα σφαιρικά τρίγωνα παραδοσιακά ιστορούνται οι τέσσερεις ευαγγελιστές με τα σύμβολά τους, τη στιγμή της συγγραφής του Ευαγγελίου τους (Εικ. 6).

Σκηνές του Θεομητορικού και Χριστολογικού κύκλου ιστορούνται στα εσωράχια των τόξων, μέσω των οποίων φέρεται ο τρούλος. Απεικονίζονται, ξεκινώντας από το δυτικό τόξο και δεξιόστροφα, το Γενέσιον και τα Εισόδια της Θεοτόκου (Εικ. 7α), ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση του Χριστού, η Περιτομή, η Υπαπαντή, η Βάπτιση, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαϊφόρος, η Σταύρωση (Εικ. 7β), ο Ενταφιασμός, η Ανάσταση, η μετά την Ανάσταση Εμφάνιση του Χριστού στους Μαθητές, η Μεταμόρφωση, η Ανάληψη και η Πεντηκοστή.

Στο ιερό, στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας, απεικονίζεται η Πλατυτέρα ένθρονη Βρεφοκρατούσα, ανάμεσα σε δύο σεβίζοντες αγγέλους (Εικ. 8). Στην καμάρα της αψίδας το Άγιο Πνεύμα ιστορείται με τη μορφή περιστεράς και στην καμάρα του ιερού η Κοινωνία των Αποστόλων, χωριστά η Θεία Μετάδοσις και η Θεία Μετάληψις. Ανάμεσά τους, τοποθετείται φολιδωτό κόσμημα και το Άγιο Μανδήλιο, γύρω από το οποίο αναγράφεται: *ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ ΤΟΥΤΟ ΜΟΥ ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΩΜΑ. ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΤΟ ΜΟΥ ΕΣΤΙ ΤΟ ΑΙΜΑ* (Εικ. 9). Δύο σκηνές από το Πάθος του Κυρίου ιστορούνται ακόμη στο ιερό: Ο Νιπτήρας (Εικ. 10) και ο Μυστικός Δείπνος. Στην κόγχη της πρόθεσης απεικονίζεται η Γέννηση και στην αντίστοιχη θέση στο διακονικό η Άκρα Ταπείνωση (Αποκαθήλωση). Στους ανατολικούς πεσσούς του ιερού ιστορούνται ιεράρχες: οι άγιοι Βασίλειος, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Αθανάσιος, Ιάκωβος ο Αδελφόθεος (Εικ. 11), Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης και Νικόλαος. Στους δυτικούς πεσσούς, μέσα στο ιερό, απεικονίζονται ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και οι τιμώμενοι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη. Στη δυτική πλευρά των ίδιων

19. «…καὶ ἔθηκέν με ἐπ᾽ ὄρους ὑψηλοῦ σφόδρα, καὶ ἐπ᾽ αὐτοῦ ὡσεὶ οἰκοδομὴ πόλεως ἀπέναντι. Καὶ εἰσήγαγέν με ἐκεῖ, καὶ ἰδοὺ ἀνήρ, καὶ ἡ ὅρασις αὐτοῦ ἦν ὡσεὶ ὅρασις χαλκοῦ στίλβοντος, καὶ ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ ἦν σπαρτίον οἰκοδόμων καὶ κάλαμος μέτρου, καὶ αὐτὸς εἱστήκει ἐπὶ τῆς πύλης».

20. «…μετὰ δὲ τὰς δέκα ἡμέρας ἐφάνη ἡ ὄψις αὐτῶν καλὴ καὶ ἡ ἕξις τοῦ σώματος κρείσσων τῶν ἄλλων νεανίσκων τῶν ἐσθιόντων τὸ βασιλικὸν δεῖπνον».

21. «Καὶ ἐγένετο λόγος Κυρίου πρὸς Ἱερεμίαν περὶ τῆς ἀβροχίας. Ἐπένθησεν ἡ Ἰουδαία, καὶ αἱ πῦλαι αὐτῆς ἐκενώθησαν καὶ ἐσκοτώθησαν ἐπὶ τῆς γῆς, καὶ ἡ κραυγὴ τῆς Ἱερουσαλὴμ ἀνέβη».

22. «…ὡς ποιμὴν ποιμανεῖ τὸ ποίμνιον αὐτοῦ καὶ τῷ βραχίονι αὐτοῦ συνάξει ἄρνας καὶ ἐν γαστρὶ ἐχούσας παρακαλέσει».

πεσσών, εκτός του ιερού, δύο αρχάγγελοι κρατούν μικρά αγγεία-θυμιατά (Εικ. 12). Προφήτες μέσα σε μετάλλια εικονίζονται επίσης στους πεσσούς του ιερού, κάτω από τους αγγέλους και τις μορφές των ιεραρχών και αγίων. Πρόκειται για τους προφήτες Δαβίδ, Σολομών, Μωϋσή, Ααρών, Σαμουήλ, Ιωήλ και Ζαχαρία.

Ιδιαίτερη είναι η αγάπη του Λουκίδη για το κόσμημα. Πλούσια διακοσμημένες ζώνες οριοθετούν τα εικονογραφικά θέματα, κοσμούν τα τόξα, τα εσωράχια των παραθύρων, τις οροφές, τον ημικύλινδρο της αψίδας στο ιερό (Εικ. 13α-β). Το θεματολόγιο προέρχεται από την πρωτοβυζαντινή και μεσοβυζαντινή εικονογραφία αλλά και τη λαϊκή τέχνη που τόσο καλά γνώριζε ο καλλιτέχνης[23]. Επιμελημένος είναι και ο διάκοσμος του θρόνου της Παναγίας.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, σε γενικές γραμμές αλλά και με κάποιες αποκλίσεις, είναι το καθιερωμένο και προσαρμοσμένο στον αρχιτεκτονικό τύπο του ναού. Την ίδια φροντίδα σύνδεσης αρχιτεκτονικής και προγράμματος διαπιστώνουμε και στη Ζωοδόχο Πηγή Ακαδημίας[24], όπου ο Λουκίδης επιλέγει για την εικονογράφηση του θόλου του κεντρικού κλίτους της βασιλικής τη μνημειώδη, εσχατολογικού περιεχομένου, πομπή των μαρτύρων. Στον τρουλαίο οκταγωνικό ναό των Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου στον Αυλώνα θα ιστορήσει και εκεί στον τρούλο τον Παντοκράτορα[25].

Στο τύμπανο του τρούλου η παρουσία των αποστόλων, αντί των προφητών, δεν είναι ασφαλώς συνήθης, αλλά είναι γνωστή από βυζαντινά-μεταβυζαντινά μνημεία αλλά και νεότερα[26], όπως π.χ. την Παναγία τη Χρυσοσπηλιώτισσα και την Αγία Ειρήνη στην οδό Αιόλου (ζωγράφος Σπ. Χατζηγιαννόπουλος)[27],

---

23. Είναι γνωστή η μελέτη του για τα κεντήματα της Αττικής (Λουκίδης Τάσος, *Αττική– Ελληνικά χωρικά κεντήματα*, εκδ. Πυρσός, Αθήνα 1937), που ασφαλώς συνδέεται με την ευθύνη που είχε για τη διαρρύθμιση του χώρου και την έκθεση των κεντημάτων στο Μουσείο Ζυγομαλά στον Αυλώνα.

24. Στουφή-Πουλημένου, Τσιγάρας, Αναστάσιος Λουκίδης, 120-121.

25. Στεργίου, *Ιερός Ναός Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου*, 74-75, εικ. 33, σσ. 77-78.

26. Για την απεικόνιση αποστόλων στο τύμπανο του τρούλου βλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007, 37-42 (εξής: Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*). Η ίδια, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δ. Γεωργαντά στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Μαρκόπουλο», στο: *Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τα εγκαίνια του Ιερού Ναού Μαρκοπούλου, Πρακτικά Διημερίδας, Μαρκόπουλο 15-16 Μαΐου 2004*, Μαρκόπουλο 2008, 257-260 (εξής: Στουφή-Πουλημένου, Άγιος Ιωάννης στο Μαρκόπουλο).

Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα* (διδακτ. διατριβή), Θεσσαλονίκη 2011, 275-276. (εξής: Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*).

27. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τόν 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα* (διδακτ. διατριβή), Θεσσαλονίκη

τον Άγιο Ιωάννη στο Μαρκόπουλο (ζωγράφος Δημ. Γεωργαντάς)[28], τον Άγιο Σπυρίδωνα Πειραιά (ζωγράφος Κ. Αρτέμης;)[29]. Φαίνεται ότι δεν αποτελεί μια περιστασιακή αλλά πιο σταθερή επιλογή του Λουκίδη, αφού τους αποστόλους εικονογραφεί και στον τρούλο του ναού των Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου στον Αυλώνα[30]. Θεωρούμε, όπως έχουμε και παλιότερα υποστηρίξει[31], ότι η εικονογράφηση των αποστόλων στον τρούλο των ναών της περιόδου αυτής συνδέεται με παλαιοχριστιανικά ή προεικονομαχικά εικονογραφικά πρότυπα, όπως αυτά της Ραβέννας, της Ρώμης κ.λπ., και, όπως και σε άλλους προγενέστερους ή συγχρόνους του Λουκίδη Νεοέλληνες ζωγράφους, η απεικόνιση των αποστόλων φαίνεται να αποδίδει ένα περισσότερο κηρυγματικό-ιεραποστολικό χαρακτήρα στην εικονογράφηση του τρούλου, σύμφωνα και με θεολογικές αντιλήψεις της εποχής[32].

Ευφυής και πρωτότυπος είναι ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης αναπληρώνει την απουσία των ολόσωμων προφητών στο τύμπανο του τρούλου με την εικαστική απόδοση χωρίων της Παλαιάς Διαθήκης. Οι απεικονίσεις αυτές βρίσκονται σε αντιστοιχία με τα ακριβώς από κάτω στηθάρια των προφητών, στους οποίους ανήκουν τα εικονιζόμενα χωρία.

Η τοποθέτηση της Κοινωνίας των Αποστόλων στην καμάρα του ιερού δεν είναι βέβαια διαδομένη, μιας και εκεί παραδοσιακά τοποθετείται η Ανάληψη, αρμόζει όμως στον χώρο, αφού ακριβώς κάτω βρίσκεται η αγία τράπεζα. Είναι ίσως και επιβεβλημμένη, αφού στον ημικύλινδρο της αψίδας, όπου παραδοσιακά εικονογραφείται η παράσταση, δεν υπάρχει διαθέσιμος χώρος λόγω των πολλών ανοιγμάτων. Η επιλογή δύο σκηνών του Πάθους στο ιερό βήμα (του Νιπτήρα και του Μυστικού Δείπνου) συνάδει με τον ευχαριστιακό χαρακτήρα του χώρου. Πρωτότυπη είναι η τοποθέτηση των δύο αρχαγγέλων που κρατούν θυμιατά στους πεσσούς του ιερού –αντί του Ευαγγελισμού– υπόμνηση μάλλον του θυμιάματος του ιερέα ή διακόνου στη διάρκεια της Θείας Λειτουργίας ή της Λειτουργίας των Προηγιασμένων και άλλων ακολουθιών[33], αλλά και συμβολισμός της προσευχής των πιστών. Το *Κατευθυνθήτω ή προσευχή μου, ώς*

2011, 41 και 37 αντίστοιχα (εξής: Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*).

28. Στουφή-Πουλημένου, Άγιος Ιωάννης στο Μαρκόπουλο, 251-252, εικ. 4. Η ίδια, *Από τους Ναζαρηνούς*, 24.

29. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 78-79.

30. Στεργίου, *Ιερός Ναός Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου*, 74-75, εικ. 33, σσ. 77-78.

31. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 41-42.

32. Πρβλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Παράδοση και δυτικές επιρροές στην εικονογράφηση των εκκλησιών στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος· η επίδραση του Προτεσταντισμού», *ΘΕΟΛΟΓΙΑ* 89, 3(2018), 163-185

33. Ο λειτουργός, όπως είναι γνωστό, θυμιά στη Θεία Λειτουργία πριν από τη Μεγάλη Είσοδο, καθώς και στη διάρκεια του Όρθρου, του Εσπερινού κ.λπ.

θυμίαμα ἐνώπιόν Σου… αποτελεί τον κεντρικότερο ύμνο της Προηγιασμένης Λειτουργίας και, κατά την εκκλησιαστική τάξη, τον συνοδεύει η προσφορά θυμιάματος.

Πρωτότυπη είναι επίσης η τοποθέτηση του Θεομητορικού και Χριστολογικού κύκλου στα εσωράχια των τεσσάρων τόξων κάτω από τον τρούλο. Αποτέλεσμα είναι η πολύ μικρή κλίμακα των παραστάσεων που καθιστά την τοποθέτησή τους στα συγκεκριμένα σημεία δυσλειτουργική. Με το δεδομένο ότι θα μπορούσαν οι κύκλοι αυτοί να αναπτυχθούν με άνεση στους τοίχους του κυρίως ναού, όπως και έγινε στη μεταγενέστερη εικονογράφησή του, η συγκεκριμένη επιλογή του καλλιτέχνη γεννά ερωτηματικά για το κατά πόσο υπήρχε πρόβλεψη για συνολική εικονογράφηση του ναού. Όλες οι οροφές φέρουν ανεικονικά διακοσμητικά θέματα, περισσότερα μάλλον εκτελεσμένα από τον Λουκίδη το 1953.

Ως επί το πλείστον εικονογραφικά πρότυπα, κυρίως των θεμάτων του δογματικού και λειτουργικού κύκλου (π.χ. Παντοκράτωρ, Πλατυτέρα, Κοινωνία Αποστόλων), είναι βυζαντινά. Επιμέρους στοιχεία της βυζαντινής εικονογραφίας αποτελούν ο λυροειδής, ξυλόγλυπτος και πλούσια διακοσμημένος θρόνος της Πλατυτέρας (Εικ. 8), το κιβώριο στην Κοινωνία των Αποστόλων, τα κόκκινα και γαλάζια παραπετάσματα που κρέμονται από τα ανοίγματα –όπως π.χ. στο Γενέσιον της Θεοτόκου, στον Ευαγγελισμό, στον Νιπτήρα και τον Μυστικό Δείπνο– και η υιοθέτηση του χρυσού βάθους, ως μια προσπάθεια μίμησης των βυζαντινών ψηφιδωτών.

Τα δυτικά πρότυπα είναι επίσης ορατά. Οι δυτικές επιδράσεις είναι ιδιαίτερα εμφανείς στον Ευαγγελισμό, τη Γέννηση, τη Βάπτιση, τον Μυστικό Δείπνο, τον Νιπτήρα, τη Σταύρωση, όπου εκτός από τον Εσταυρωμένο και τους δύο ληστές εικονίζονται μόνο η Παναγία και μία άλλη γυναίκα, πιθανόν η Μαγδαληνή, τη Μεταμόρφωση, την Πεντηκοστή, όπου το κύριο πρόσωπο είναι η Παναγία κ.λπ. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι πρωτότυπες παραστάσεις του καλλιτέχνη που αποδίδουν χωρία της Παλαιάς Διαθήκης, καθώς και η παρουσία μιας γυναίκας στη Θεία Μετάληψη, στοιχείο ασφαλώς άκρως ριζοσπαστικό.

Ως προς την τεχνοτροπία, η εκκλησιαστική ζωγραφική του Λουκίδη είναι ασφαλώς πρωτοποριακή. Σ' αυτήν αφομοιώνονται στοιχεία της βυζαντινής-μεταβυζαντινής τέχνης και της προηγούμενης δυτικότροπης ακαδημαϊκής, με αρκετά νεοαναγεννησιακά στοιχεία, όπως είναι η προοπτική και ο νατουραλισμός. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο δυτικότροπος Παντοκράτορας, που ζωγραφικά βρίσκεται πολύ κοντά σε ανάλογα έργα των προηγούμενων ακαδημαϊκών ζωγράφων.

Πρωτίστως, όμως, ο ζωγράφος ακολουθεί τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα της Ευρώπης, όπως τα γνώρισε και τα έζησε κατά τις σπουδές και τη διαμονή του στο Παρίσι, την Ολλανδία, το Βέλγιο κ.α. Ο Λουκίδης είναι, μαζί με τον Παρθένη, από το έργο του οποίου φαίνεται να επηρεάζεται, ένας από

τους κύριους εκφραστές και εισηγητές των αισθητικών τάσεων των μεταϊμπρεσσιονιστών ζωγράφων (όπως του Σεζάν, του Γκογκέν, του Σερά, του Βαν Γκόγκ) και κυρίως των καλλιτεχνών του *Jugendstil ή Art Nouveau* (όπως του Κλίμτ) στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική[34]. Αυτό δείχνουν οι δομημένες συνθέσεις, τα ισχυρά και σαφή περιγράμματα, τα ραδινά σώματα με τις κομψές στάσεις ή κινήσεις, τα εκφραστικά πρόσωπα, η αριστοτεχνική χρήση του χρώματος, η διάλυση συχνά της φόρμας για χάρη της χρωματικής εντύπωσης, το ενδιαφέρον για την απεικόνιση του τοπίου, η υιοθέτηση των στιγμών ή των γραμμών για την απόδοση χρωματικών επιφανειών, το χρυσό βάθος και η έντονη διακοσμητικότητα.

Ευχής έργον θα ήταν να υπάρξει στο μέλλον μια συνολική μελέτη του εκκλησιαστικού έργου του Αναστάσιου Λουκίδη, μεγάλο μέρος του οποίου βρίσκεται έξω από την Ελλάδα ή είναι άγνωστο στην έρευνα. Αυτή θα βοηθούσε να σχηματίσουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της, εν πολλοίς, πρωτοπορίας του ζωγράφου όσον αφορά στην εκκλησιαστική τέχνη της εποχής του.

34. Πρβλ. και Στουφή-Πουλημένου, Τσιγάρας, Αναστάσιος Λουκίδης, 124-125. Η Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, συμπεριέλαβε τον Λουκίδη, μαζί με τον αρχιτέκτονα και ζωγράφο Αριστοτέλη Ζάχο και τον Κωνσταντίνο Παρθένη, στους τρεις εκπροσώπους του *Jugendstil* στην Ελλάδα. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, «Με αφορμή την Έκθεση της Άνδρου “Ιστορώντας την Υπέρβαση”. Η Εκκλησιαστική ζωγραφική και η Ναοδομία στην Ελλάδα. Πρώτες σκέψεις», *Γ′ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-24 Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά, Αθήνα 2015, 594.



Εικ. 1. Αναστάσιος Λουκίδης (1887-1972).



Εικ. 2. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Εικονογράφηση του τρούλου.
(Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).



Εικ. 3. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Εικονογράφηση του τρούλου (λεπτομέρεια, Ιεζ. Μ΄, 2-3). (Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).



Εικ. 4. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Εικονογράφηση του τρούλου (λεπτομέρεια, Δαν. Ι΄, 15). (Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).



Εικ. 5. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Εικονογράφηση του τρούλου (λεπτομέρεια, Ησ. Μ΄, 11). (Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).



Εικ. 6. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Εικονογράφηση σφαιρικών τριγώνων. Ο ευαγγελιστής Λουκάς. (Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).



Εικ. 7. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Εσωράχια τόξων.
α. Το Γενέσιον και τα Εισόδια της Θεοτόκου. β. Η Βαϊοφόρος και η Σταύρωση.
(Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).



Εικ. 8. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Αψίδα ιερού βήματος. Η Πλατυτέρα. (Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).



Εικ. 9. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Καμάρα ιερού βήματος. Η Κοινωνία των Αποστόλων (Θεία Μετάληψις) και το Άγιο Μανδήλιο. (Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).



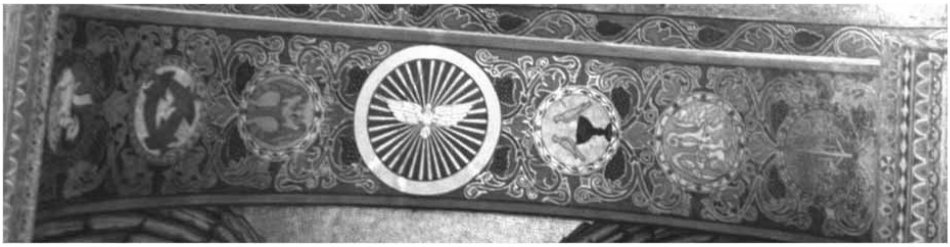
Εικ. 10. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Εικονογράφηση ιερού βήματος.
Ο Νιπτήρας. (Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).



Εικ. 11. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Ανατολικοί πεσσοί ιερού
βήματος. Ιεράρχες. Ο άγιος Ιάκωβος ο αδελφόθεος. (Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου,



Εικ. 12. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Δυτικοί πεσσοί ιερού βήματος. Αρχάγγελος. (Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).





Εικ. 13 α-β. Άγιος Κωνσταντίνος Ομονοίας. Διακοσμητικά θέματα.
(Φωτ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, 2017).

Μαρίζα Τσιάπαλη

ΕΠΙΖΩΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ Ι. Ν. ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΗΝ ΑΙΑΝΗ ΚΟΖΑΝΗΣ: ΤΟ ΣΤΡΩΜΑ ΤΟΥ $19^{ΟΥ}$ ΑΙΩΝΑ ΠΟΥ «ΘΥΣΙΑΣΤΗΚΕ»

Ο ναός της Κοίμησης Θεοτόκου χτίστηκε στα μέσα του $12^{ου}$ αιώνα. Πρόκειται για μονόχωρο ναό με νάρθηκα και εξωνάρθηκα. Ο κυρίως ναός επικοινωνεί με το νάρθηκα με τρίβηλο άνοιγμα. Στεγάζεται με δικλινή στέγη επικαθήμενη στην ανατολική και δυτική πλευρά σε τριγωνικά αετώματα.

Ο ναός είναι κατάγραφος. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος διασώζει αρκετές φάσεις εικονογράφησης, καθώς και επιζωγραφήσεις. Από την αρχική βυζαντινή φάση του ναού ($12^{ος}$ αι.), είναι ορατά ελάχιστα δείγματα. Τον $16^{ο}$ αι. αγιογραφήθηκε ο κυρίως ναός και ο νάρθηκας. Τον $18^{ο}$ αι. ο ζωγράφος Πάνος εξ Ιωαννίνων αγιογράφησε τον εξωνάρθηκα με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας. Στα 1863 ένας άγνωστος αγιογράφος φιλοτέχνησε μεμονωμένες μορφές στο δυτικό τοίχο του νάρθηκα (αρχάγγελος Μιχαήλ) και στον ανατολικό τοίχο του εξωνάρθηκα (άγιος Χαράλαμπος, Παναγία Βρεφοκρατούσα). Στα 1877 επιζωγραφήθηκαν ή αγιογραφήθηκαν εκ νέου τμήματα του προγενέστερου διακόσμου στον κυρίως ναό και το νάρθηκα από το Σαμαριναίο ζωγράφο Δημήτριο Αδάμ Πιτένη[1].

Στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος Μακεδονία-Θράκη 2007-2013, πραγματοποιήθηκαν εργασίες συντήρησης του ζωγραφικού διακόσμου στον Ι.Ν. Κοίμησης Θεοτόκου στην Αιανή Κοζάνης. Διαπιστώθηκε ότι το ζω-

1. Για το ναό, βλέπε Σ. Πελεκανίδης, «Έρευναι εν Άνω Μακεδονία», *Μακεδονικά* 5 (1963), 366-380. Κ. Σιαμπανόπουλος, *Αιανή, Ιστορία-Τοπογραφία -Αρχαιολογία*, Θεσσαλονίκη 1974. Κ.Οικονόμου, *Η αρχιτεκτονική της Κοιμήσεως Θεοτόκου στην Αιανή Κοζάνης (Μορφολογική - Τυπολογική διερεύνηση)*, Θεσσαλονίκη 2003. Α. Τσιλιπάκου, «Παλαιότερες και νεότερες ειδήσεις για το ναό της Παναγίας στην Αιανή Κοζάνης», *Αρχαιολογικό Δελτίο* 57 (2002), Μέρος Α΄ Μελέτες, Αθήνα 2010, 365-402. Μαρίζα Τσιάπαλη, «Πρώτη προσέγγιση του ζωγραφικού διακόσμου των ιερών ναών Κοίμησης Θεοτόκου και Αγίου Νικολάου στην Αιανή Κοζάνης», στο: *Γ΄ Συμπόσιο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών με θέμα «Βυζαντινή Μακεδονία» (Θεσσαλονίκη, 14-15 Μαΐου 2016). Πρακτικά* (υπό έκδοση).

γραφικό στρώμα του 19ου αιώνα εφαρμόστηκε κατευθείαν πάνω στο παλαιότερο, χωρίς τη δημιουργία υποστρώματος.

Λόγω της χρήσης ευτελών υλικών, οι τοιχογραφίες αποπλύθηκαν σε μεγάλο βαθμό με το πέρασμα του χρόνου, ενώ, κατά τις εργασίες συντήρησης, δεν κατέστη δυνατή –πλην δύο περιπτώσεων– η αποτοίχιση και η διάσωσή τους ως εκθέσιμες σε κάποιο χώρο του μνημείου.

Επιζωγραφήσεις εντοπίστηκαν σε όλες σχεδόν τις ζωγραφικές επιφάνειες του μνημείου. Στον ανατολικό τοίχο, στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, απεικονιζόταν ένθρονη η Παναγία βρεφοκρατούσα, δορυφορούμενη από δύο ολόσωμους αγγέλους. Οι άγγελοι αποδίδονταν μετωπικοί, σε μικρότεροι κλίμακα. Μετά τον καθαρισμό, ο θρόνος της Παναγίας, ο οποίος είχε στυλιστικές επιδράσεις από το μπαρόκ, αντικαθίσταται από έναν πιο λιτό, με διάτρητη διακόσμηση, ενώ οι άγγελοι σεβίζουν σε στάση τριών τετάρτων και αποδίδονται σε μέγεθος ανάλογο με αυτό της Θεοτόκου (Εικ. 1α,β). Στο τύμπανο της κόγχης, στην πρώτη ζώνη, από την παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων απομακρύνθηκαν οι επιζωγραφήσεις και πλέον οι μορφές είναι διακριτές, με καθαρά περιγράμματα, αν και η κατάσταση διατήρησής τους είναι μέτρια. Στη δεύτερη κάτω ζώνη, παριστάνονταν έξι συλλειτουργούντες ιεράρχες, διατεταγμένοι ανά τρεις εκατέρωθεν του παραθύρου της κόγχης, κάτω από το οποίο εικονιζόταν ο Μελισμός, με το Χριστό να προβάλλει μέσα από το άγιο Ποτήριο (Εικ.2α,β). Μετά τις εργασίες, αποκαλύφθηκε ότι η σκηνή του Μελισμού ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός βρίσκεται ξαπλωμένος σε αρτοφόριο πάνω στην Αγία Τράπεζα[2]. Εκατέρωθεν παριστάνονται δύο άγγελοι σεβίζοντες, οι οποίοι φορούν στολή διακόνου και κρατούν ριπίδια. Τη σκηνή πλαισιώνουν δεξιά και αριστερά ένα ζεύγος συλλειτουργούντων ιεραρχών: οι άγιοι Βασίλειος ο Μέγας και Γρηγόριος ο Θεολόγος, Αθανάσιος και Ιωάννης ο Χρυσόστομος αντίστοιχα. Πάνω από τη σκηνή του Μελισμού, αποκαλύφθηκε η χρονολογία ζξη, η οποία αντιστοιχεί στο 1560[3]. Το τμήμα του τοίχου πάνω

2. Για τους εικονογραφικούς τύπους της παράστασης του Μελισμού, βλέπε Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008.

3. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, όπου αναφέρεται η χρονολογία ζρα, η οποία αντιστοιχεί στο 1591, διαπιστώνουμε ότι η ιστόρηση του ναού διήρκησε τριάντα ένα έτη. Το γεγονός αυτό δεν πρέπει να μας ξενίζει, καθώς στον 16ο αιώνα, ο ναός μετατράπηκε σε καθολικό μονής και εκτελέστηκαν πολλές εργασίες επέκτασης και αποκατάστασής του: καταργήθηκε το περίστωο, επεκτάθηκε ο νάρθηκας, διευρύνθηκαν τα ακραία ανοίγματα του δυτικού τριβήλου, εντοιχίστηκε το νότιο τρίβηλο και καλύφθηκε με δίρριχτη στέγη. Η Τσιλιπάκου χρονολογεί τις τοιχογραφίες στα 1596 (Α. Τσιλιπάκου, «Παλαιότερες και νεότερες ειδήσεις για το ναό της Παναγίας στην Αιανή Κοζάνης», *Αρχαιολογικό Δελτίο* 57 (2002), Μέρος Α΄ Μελέτες, Αθήνα 2010, 382).

από την κόγχη του Διακονικού[4], είχε καλυφθεί από δυο ημίτομους ιεράρχες: τον Γρηγόριο τον Παλαμά και τον Ιωάννη τον Ελεήμονα. Οι εργασίες καθαρισμού, αποκάλυψαν αφ' ενός το πλαίσιο που διατρέχει την κόγχη –εντός κόκκινης ταινίας παριστάνονται ορθές και ανεστραμμένες πεπλατυσμένες άκανθες– αφ' ετέρου δυο συλλειτουργούντες ιεράρχες σε προτομή λόγω έλλειψης χώρου. Στο άνω αριστερό τμήμα του ανατολικού τοίχου, κάτω από έναν ημίτομο άγιο, εμφανίστηκε ο άγγελος της σκηνής του Ευαγγελισμού.

Στον βόρειο τοίχο, εκατέρωθεν του τυφλού αψιδώματος απεικονίζονταν ακαθόριστες μορφές αγίων. Μετά τον καθαρισμό, αποκαλύφθηκε αριστερά το Μαρτύριο του αγίου Ιγνατίου και δεξιά η Παραβολή των ζιζανίων. Στα μεσοδιαστήματα του τρίλοβου φωτιστικού ανοίγματος, όταν αφαιρέθηκαν οι ημίτομοι νεώτεροι προφήτες, εμφανίστηκαν οι ολόσωμοι προφήτες Μιχαίας και δυο αδιάγνωστοι. Σημαντικές αλλοιώσεις είχαν υποστεί και οι σκηνές των Παθών που αναπτύσσονταν στη δεύτερη και τρίτη ζώνη του βόρειου τοίχου. Αναφέρουμε ενδεικτικά την Κρίση των Αρχιερέων και την Απόνιψη του Πιλάτου, δυο πολυπρόσωπες συνεχόμενες σκηνές, οι οποίες ήταν σχεδόν μη ταυτοποιήσιμες. Στο χώρο του ιερού, ενδιαφέρον παρουσίασε η σκηνή της Ψηλάφησης του Θωμά, με την απομάκρυνση της οποίας πρόβαλε η Εις Άδου Κάθοδος (Εικ.3 α, β).

Στον νότιο τοίχο, τα τμήματα εκατέρωθεν του τυφλού αψιδώματος και τα μεσοδιαστήματα του τρίλοβου φωτιστικού ανοίγματος καλύπτονταν από νεώτερους ημίτομους αγίους που κρατούσαν ανοιχτά ειλητάρια. Ο καθαρισμός των επιζωγραφήσεων έφερε στο φως τη σκηνή της Υπαπαντής (Εικ.4 α,β) και αυτή του Δωδεκαετούς Χριστού στο ναό (Εικ.5 α,β) αριστερά και δεξιά του αψιδώματος, καθώς και τέσσερεις ολόσωμους αγίους στο χώρο του παραθύρου. Στην τρίτη ζώνη, όπου παριστάνονται σκηνές του Δωδεκαόρτου, οι επιζωγραφήσεις στις παραστάσεις της Γέννησης και του Μυστικού Δείπνου είχαν αλλάξει τον εικονογραφικό τους τύπο, ενώ στη σκηνή της Βαϊοφόρου είχαν τροποποιηθεί οι όμιλοι των αποστόλων και των Ιουδαίων.

Στο δυτικό τρίβηλο, η αφαίρεση των παλαιών οπλισμών και των επιζωγραφήσεων αποκάλυψε την απεικόνιση των ευαγγελιστών Λουκά και Μάρκου, αριστερά και δεξιά του τυφλού αψιδώματος.

Στο δυτικό τοίχο του νάρθηκα, η τοιχογραφία του άρχοντα Μιχαήλ δεν κάλυπτε κάποια παλαιότερη. Αντίθετα, η απομάκρυνση του αγίου Χαραλάμπη στον ανατολικό τοίχο του εξωνάρθηκα αποκάλυψε τρεις ζώνες διακόσμου: στην άνω απεικονίζονται ημίτομοι η Παναγία βρεφοκρατούσα, ο Χριστός Παντοκράτορας και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, οι οποίοι παραπέμπουν σε Δέηση. Η μεσαία ζώνη φέρει βάζα με άνθη και η τρίτη σώζει δύο τιμωρίες των κολασμένων από τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας (Εικ. 6 α,β). Οι δυο τοιχογραφίες –του

4. Η κόγχη του Διακονικού κοσμείται με σταυρό και βραχυγραφίες.

αρχαγγέλου Μιχαήλ και του αγίου Χαραλάμπη– επειδή είχαν φιλοτεχνηθεί πάνω σε υπόστρωμα, αποτοιχίστηκαν και μπορούν να εκτεθούν.

Ο Δημήτριος Αδάμ Πιτένης, ο οποίος φιλοτέχνησε τις επιζωγραφήσεις στις σκηνές του ναού της Κοίμησης, είναι γνήσιος εκφραστής του καλλιτεχνικού ρεύματος του 19ου αιώνα, που δημιούργησαν οι σαμαριναίοι ζωγράφοι[5]. Οι μορφές είναι μεγαλόσωμες και ογκώδεις. Ορισμένες φορές έχουν ρέοντα, ακαθόριστα περιγράμματα λόγω και της χρήσης ευτελών χρωμάτων. Τα πρόσωπα είναι γλυκερά, ήρεμα και ανέκφραστα. Αποδίδονται με άτεχνο πλάσιμο και μεγάλες φωτισμένες επιφάνειες. Οριοθετούνται με σκούρο περίγραμμα, η μύτη είναι ίσια με διχαλωτή απόληξη, η λευκή κηλίδα του ματιού είναι τονισμένη, οι σκιές στα βλέφαρα και κάτω από το μικρό στόμα είναι έντονες, όπως και η τριγωνική σκιά κάτω από τα μάτια. Στην κώμη και στη γενειάδα κυριαρχεί η σχηματοποίηση[6]. Ταυτόχρονα, οι ζωγράφοι προσπαθούν να εξατομικεύσουν τα χαρακτηριστικά των μορφών, καθώς η προσωπογραφία αποκτά ευρύτερη διάδοση[7]. Η χάρη και η αρμονία στις στάσεις τους χάνονται. Τα ενδύματα καλύπτουν τα σώματα χωρίς να επιτρέπουν να διαφαίνονται οι όγκοι τους. Τα υφάσματα βαραίνουν με μοτίβα από τη φύση, γαρίφαλα, γιρλάντες, τουλίπες, περίτεχνα κυματιστά πλαίσια, που θυμίζουν αυτά που κυκλοφορούν στην οθωμανική αυτοκρατορία[8]. Χαρακτηριστικός είναι ο άνθινος διάκοσμος που καλύπτει τα φελόνια, τα ωμοφόρια, τα επιγονάτια και τα επιμανίκια των ιεραρχών που απεικονίζονται στον ανατολικό τοίχο του ναού. Θυμίζουν τα κατάφορτα ιερατικά άμφια των συλλειτουργούντων ιεραρχών και των ολόσωμων αγίων που απεικονίζονται στην κόγχη του ιερού στον ΙΝ Αγίου Δημητρίου στους Μαυραναίους Γρεβενών[9]. Όσον αφορά στις στάσεις των μορφών που είναι ογκηρές και στα διακοσμητικά μοτίβα που αποτυπώνονται στα ενδύματά τους, οι ζωγράφοι πρέπει να επηρεάστηκαν από χαρακτικά που διακινούνταν εκείνη την εποχή,

---

5. Κυριαρχεί η άποψη ότι στην Ι.Μ. Αγίας Παρασκευής λειτουργούσε καλλιτεχνικό εργαστήρι των ζωγράφων της Σαμαρίνας. Οι ζωγράφοι ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες και είχαν ως επί το πλείστον κοινή ή συγγενική καταγωγή. (Ν. Παπαγεωργίου, «Οι πρώτοι Σαμαρινιώτες ζωγράφοι», στο: *Τα Γρεβενά. Ιστορία- Τέχνη - Πολιτισμό (Γρεβενά, 2002). Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη - Γρεβενά 2004, 376).

6. Για τους σαμαριναίους ζωγράφους και τη ζωγραφική του 19ου αιώνα, βλέπε Μ. Τσιάπαλη, «Προσέγγιση της μνημειακής ζωγραφικής του 19ου αιώνα στους νομούς Κοζάνης και Γρεβενών», στο: *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Αθήνα, 26-27 Νοεμβρίου 2010). Πρακτικά*, Αθήνα 2012, 539-552.

7. Μ. Χατζηδάκης, Η Τέχνη, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* ΙΑ΄, 245 (στο εξής: Χατζηδάκης, Η Τέχνη).

8. Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 342-343.

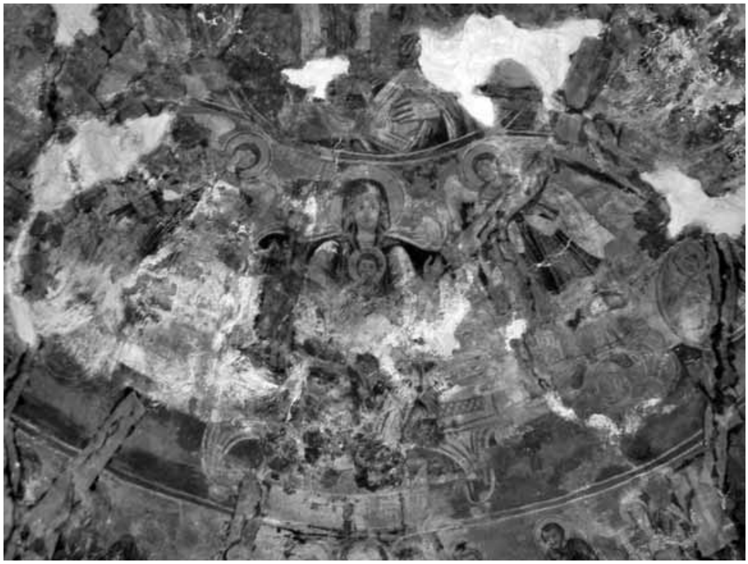
9. Ο καλλιτέχνης, ο οποίος ιστόρησε τις παραστάσεις του Ι.Ν. Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων στα 1858, αντιγράφει σε μεγάλο βαθμό έργα των Σαμαριναίων ζωγράφων.

όπως από τη χαλκογραφία που απεικονίζει την Αγία Τριάδα και τον άγιο Νικόλαο του 1824, τη χαλκογραφία των Σέρβων αγίων, αρχιεπισκόπων και βασιλέων του 1848 ή την επιζωγραφισμένη χαλκογραφία της Αγίας Τριάδας του 1856[10]. Γενικά, η ζωγραφική έχει την τάση να γίνει επίπεδη με ζωηρές κηλίδες χρωμάτων. Κυριαρχούν το κόκκινο, το γαλάζιο, το πράσινο. Ο διακοσμητικός χαρακτήρας γενικεύεται. Η επίδραση του μπαρόκ είναι εμφανής στην απόδοση των κτιρίων, των θρόνων, των υφασμάτων, που όμως εκλαϊκεύεται και αφομοιώνεται στο εγχώριο ύφος[11].

Οι επιζωγραφήσεις στις σκηνές του ναού της Κοίμησης στην Αιανή Κοζάνης, αφ' ενός δεν άντεξαν στο χρόνο, ώστε να διατηρηθούν σε ικανοποιητική κατάσταση, αφ' ετέρου επιλέχθηκε να «θυσιαστούν», προκειμένου να αποκαλυφτεί και να συντηρηθεί ο σωζόμενος διάκοσμος της ζωγραφικής φάσης του 16ου αιώνα. Δεν παύουν όμως να αποτελούν μια πολύτιμη μαρτυρία για την καλλιτεχνική δραστηριότητα των σαμαριναίων ζωγράφων στην περιοχή κατά τον 19ο αιώνα. Αντανακλούν την έκφραση των προβληματισμών και των οραμάτων της νεοελληνικής σκέψης, η οποία αξιολογείται και θα αξιοποιηθεί και στο μέλλον.

10. Ντ. Παπασταύρου, *Χάρτινες εικόνες*, Θεσσαλονίκη 2005, 30- 37, εικ. 13,17,12 αντίστοιχα.

11. Χατζηδάκης, Η Τέχνη, 246.



Εικ.1α. Αιανή. Ναός Κοίμησης. Η ένθρονη Παναγία με την επιζωγράφηση.



Εικ.1β. Αιανή. Ναός Κοίμησης. Η ένθρονη Παναγία μετά την αφαίρεση της επιζωγράφησης.



Εικ.2α. Αιανή. Ναός Κοίμησης. Ο Μελισμός με την επιζωγράφηση.



Εικ.2β. Αιανή. Ναός Κοίμησης. Ο Μελισμός μετά την αφαίρεση της επιζωγράφησης.



Εικ.3α. Αιανή. Ναός Κοίμησης. Η ψηλάφηση (επιζωγράφηση).



Εικ.3β. Αιανή. Ναός Κοίμησης.
Η Εις Άδου Κάθοδος μετά
την αφαίρεση της επιζωγράφησης.

Εικ.4α. Αιανή. Ναός Κοίμησης. Ημίτομος άγιος (επιζωγράφηση).





Εικ.4β. Αιανή. Ναός Κοίμησης. Η Υπαπαντή μετά την αφαίρεση της επιζωγράφησης.



Εικ.5α. Αιανή. Ναός Κοίμησης.
Ημίτομος άγιος (επιζωγράφηση).



Εικ.5β. Αιανή. Ναός Κοίμησης.
Ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό μετά την αφαίρεση της επιζωγράφησης.



Εικ.6α. Αιανή. Ναός Κοίμησης. Ο άγιος Χαραλάμπης (επιζωγράφηση).



Εικ.6β. Αιανή. Ναός Κοίμησης. Τμήμα από τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας μετά την αφαίρεση της επιζωγράφησης.

Γεώργιος Χρ. Τσιγάρας

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΚΕΙΜΗΛΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΘΡΑΚΗ ΣΤΟΥΣ ΤΟΞΟΤΕΣ ΤΗΣ ΞΑΝΘΗΣ (19ος αἰώνας)

Ἡ ἔρευνα ποὺ πραγματοποιεῖται στὴν εὐρύτερη περιοχὴ τῆς Ξάνθης καὶ τῆς Θράκης γενικότερα τὰ τελευταῖα εἴκοσι ἔτη γιὰ τὴν καταγραφὴ καὶ τὴν ἀνάδειξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς ἔχει ἀρχίσει νὰ ἀποδίδει καρπούς, προσφέροντας στὴ βιβλιογραφία μελέτες γιὰ σημαντικὸ ἀριθμὸ εἰκαστικῶν τεκμηρίων ἀπὸ τὸν 17ο μέχρι καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα[1]. Ὅσον ἀφορᾶ στὴν περιοχὴ τῆς Ξάνθης, τὰ τελευταῖα χρόνια δημοσιεύθηκαν μελέτες γιὰ τὴν ἱστορία τῆς νεώτερης καὶ σύγχρονης ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, στὶς ὁποῖες παρουσιάζεται τὸ ἔργο καλλιτεχνικῶν ἐργαστηρίων ποὺ δραστηριοποιήθηκαν στὴ Θράκη καὶ στὸ ὁποῖο ἀνιχνεύονται οἱ καλλιτεχνικὲς προτιμήσεις καὶ οἱ νοοτροπίες τῶν κατοίκων, προσφύγων μετὰ τὸ 1922 ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη, τὴ Μικρὰ Ἀσία καὶ τὸν Πόντο.

Παρὰ ταῦτα, ἡ ἔρευνα στὸ πεδίο αὐτὸ τῆς Θράκης παραμένει ἀκόμη στὴν ἀρχή[2], ἀφοῦ δὲν ἔχουν δημοσιευθεῖ οἱ εἰκόνες ποὺ φυλάσσονται στὰ Ἐκκλησιαστικὰ Μουσεῖα τῶν τεσσάρων Μητροπόλεων τῆς Θράκης, καθὼς καὶ στοὺς περισσότερους ναοὺς τῆς περιοχῆς αὐτῆς. Ἐπιπρόσθετα, εἶναι ἀναγκαῖο νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι γιὰ τὴ διαμόρφωση μιᾶς κατὰ τὸ δυνατὸν σφαιρικῆς εἰκόνας γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ κατὰ τὴν ὄψιμη μεταβυζαντινὴ περίοδο στὴ Θράκη, θὰ

1. Βλ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Ξάνθης καὶ Περιθεωρίου*, Ξάνθη 2005, 257-258, 261 (στὸ ἑξῆς: Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες*)· Γ. Χρ. Τσιγάρας, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὰ Κιμμέρια Ξάνθης», *Περὶ Θράκης* 2 (2002) 207-232· Γ. Χρ. Τσιγάρας, «Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη στὸν Ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴν Κυψέλη Ξάνθης», *Δ΄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς τέχνης*, (Κτήριο Θεολογικῆς Σχολῆς, Πανεπιστημιούπολη 13-15 Νοεμβρίου 2015), Πρακτικά, Ἀθήνα 2017, 653-665 (στὸ ἑξῆς: Τσιγάρας, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη).

2. Ἐνδεικτικὰ βλ. Λ. Συνδίκα-Λαούρδα – Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοὶ τοῦ 19ου αἰώνα στὸ Διδυμότειχο καὶ στὸ Σουφλί*, Θεσσαλονίκη 2004, 64, 188 (στὸ ἑξῆς: Συνδίκα-Λαούρδα – Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοὶ τοῦ 19ου αἰώνα*)· Ι. Μ. Περράκης, «Ἡ ἁγιογραφία στὴν Αἶνο τὸν 18ο αἰώνα», στο: Κ. Α. Μανάφης (ἐπιμ.), *Μεταβυζαντινὴ Θράκη (ΙΕ΄-ΙΘ΄ αἰ.), 3ο Διεθνὲς Συμπόσιο Θρακικῶν Σπουδῶν*, Κομοτηνή, 25-30 Μαΐου 1998, Πρακτικά, Κομοτηνὴ 2005, 627-667.

πρέπει νὰ συμπεριληφθοῦν καὶ τὰ κειμήλια ποὺ βρίσκονται διάσπαρτα σὲ ναοὺς τῆς ἀνατολικῆς καὶ κεντρικῆς Μακεδονίας, στοὺς οἰκισμοὺς δηλαδὴ ὅπου μετὰ τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν πληθυσμῶν ἐγκαταστάθηκαν θρακιῶτες πρόσφυγες[3].

Στὴν παροῦσα μελέτη, ποὺ ἐντάσσεται στὸ παραπάνω ἐρευνητικὸ πλαίσιο, παρουσιάζεται ἄγνωστο εἰκαστικὸ ὑλικὸ ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ χωριὸ Τοξότες τῆς Ξάνθης, ἕναν οἰκισμὸ ποὺ εἶναι κτισμένος στὴν ἀνατολικὴ ὄχθη τοῦ ποταμοῦ Νέστου[4]. Ὁ οἰκισμὸς εἶναι κτισμένος σὲ μιὰ σημαντικὴ ἀπὸ γεωγραφική, στρατηγικὴ καὶ συγκοινωνιακὴ ἄποψη θέση, ἀφοῦ βρίσκεται στὸν κόμβο τῆς Ἐγνατίας Ὁδοῦ καὶ στὰ ὅρια τῆς σιδηροδρομικῆς γραμμῆς, καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ παλαιότερα τὸ πλῆρες ὄνομά του ἦταν «Οἰκισμὸς Σιδηροδρομικοῦ Σταθμοῦ». Ἀρχικὰ ὁ οἰκισμὸς ὀνομαζόταν Ὀκτσιλὰρ ἢ Ὀκτσουλάρ (Okçular)[5], ἐνῶ στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα ἀνῆκε στὸν καζὰ Ξάνθης καὶ οἱ κάτοικοί του ἦταν Ὀθωμανοί, οἱ ὁποῖοι ἀσχολοῦνταν μὲ τὴν καλλιέργεια τοῦ καπνοῦ. Μὲ τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν πληθυσμῶν, μετὰ τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφή, μετοίκησαν στὴν Τουρκία καὶ στὸν οἰκισμὸ αὐτό, ὁ ὁποῖος τὸ 1924 μετονομάστηκε σὲ Τοξότες[6], βρῆκαν καταφύγιο Ἕλληνες πρόσφυγες ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη, τὴ Μικρὰ Ἀσία καὶ τὸν Πόντο[7]. Ἀργότερα, σὲ μιὰ δεύτερη φάση, γύρω στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1950, οἱ ποντιακῆς καταγωγῆς –προέρχονται ἀπὸ τὴν πε-

---

3. Ι. Ζάρρα, «Οἱ εἰκόνες τοῦ τέμπλου τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων Δράμας καὶ ὁ ἀπόηχος τοῦ κοινωνικο-πολιτικοῦ κλίματος τοῦ 19ου αἰώνα», *Δ΄ Ἐπιστημονικὴ Συνάντηση «Ἡ Δράμα καὶ ἡ Περιοχή της. Ἱστορία καὶ Πολιτισμός», Περιλήψεις Ἀνακοινώσεων*, Δράμα 2002, 47-49· Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, «Νομὸς Δράμας», *ΑΔ* 62 (2007) Χρονικὰ Β², 1121-1122 (στὸ ἑξῆς: Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, Νομὸς Δράμας Ι)· ἡ ἴδια, «Νομὸς Δράμας», *ΑΔ* 63 (2008) Χρονικὰ Β², 1064-1065, 1066, 1067-1070, 1122 (στὸ ἑξῆς: Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, Νομὸς Δράμας ΙΙ)· Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου – Ἰω. Περράκης, «Αἰνίτες ζωγράφοι τὸν 19ο αἰώνα», *Α΄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς τέχνης*, (Β΄ Ἀμφιθέατρο Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008), Πρακτικά, Ἀθήνα 2009, 361-380 (στὸ ἑξῆς: Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου – Περράκης, Αἰνίτες ζωγράφοι τὸν 19ο αἰώνα)· Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, «Δύο εἰκόνες τοῦ Αἰνίτη ζωγράφου Κυριαζῆ Λασκαράκη στὸ Παγονέρι Δράμας», *Περὶ Θράκης* 6 (2007-2009), 163-178.

4. Γιὰ τὸν οἰκισμὸ κατὰ τὴν ἀρχαία καὶ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ βλ. Δ. Κ. Σαμσάρης, «Τὸ ὁδικὸ δίκτυο τῆς Ἀνατολικῆς Μακεδονίας ἀπὸ τὰ ἀρχαϊκὰ χρόνια ὣς τὴν Ρωμαϊκὴ κατάκτηση», *Μακεδονικὰ* 14 (1974), 123-138· Δ. Κ. Σαμσάρης, *Ἱστορικὴ γεωγραφία τῆς Δυτικῆς Θράκης κατὰ τὴ ρωμαϊκὴ ἀρχαιότητα*, Θεσσαλονίκη 2005, 85· Χρ. Στ. Κοζαρίδης, *Ἐπαρχία Νέστου. Ἀπὸ τὰ Ὁμηρικὰ χρόνια μέχρι τὸ 1940. Συμβολὴ στὴν τοπικὴ ἱστορία*, Ξάνθη 2004, 40.

5. Γιὰ τὸ τοπωνύμιο βλ. Kl. Kreiser, *Die Siedlungsnamen Westthrakiens nach amtlichen Verzeichnissen und Karten* werken, Islamkundliche Untersuchungen, Freiburg 1978, 51, 68. Ἀναφορὰ στὸ τοπωνύμιο βλ. Ι. Μ. Μπακιρτζῆς, *Ἡ Δυτικὴ Θράκη στὴ μετάβαση (1913-1920). Ἱστορικὴ ἀνασκόπηση μέσα ἀπὸ σύγχρονες τῆς ἐποχῆς πηγές – κυρίως γαλλικές*, Θεσσαλονίκη 2016, 70, 77.

6. Τ. Κ. Κοντογιαννίδης, *Τὰ Νεστοχώρια τῆς Ξάνθης. Ἡ ἱστορία καὶ ὁ πολιτισμός τους*, Ἀθήνα 1998, 39-44, 148-149. (στὸ ἑξῆς: Κοντογιαννίδης, *Τὰ Νεστοχώρια τῆς Ξάνθης*).

7. Κοντογιαννίδης, *Τὰ Νεστοχώρια τῆς Ξάνθης*, 82.

ριοχὴ τῆς Τραπεζούντας– κάτοικοι τοῦ χωριοῦ Ἴμερα (τουρκ.: Σάλτικλι), ποὺ βρίσκεται στὴν ὀρεινὴ περιοχὴ τῆς ἀνατολικῆς ὄχθης τοῦ Νέστου[8], ἐγκατέλειψαν τὸν οἰκισμὸ τῆς ὑποδοχῆς τους τὸ 1923 καὶ ἐγκαταστάθηκαν στοὺς Τοξότες. Ἔτσι ὁ προσφυγικὸς οἰκισμὸς τῶν Ἰμέρων ἐρήμωσε[9].

Ἡ σύντομη αὐτὴ ἀναδρομὴ στὴν ἱστορία τοῦ οἰκισμοῦ τῶν Τοξοτῶν εἶναι ἀναγκαία ἀπὸ μεθοδολογικὴ ἄποψη, γιατὶ τὰ ἱστορικὰ αὐτὰ στοιχεῖα μποροῦν νὰ βοηθήσουν στὴν τεκμηρίωση τῆς παρουσίας τῶν κειμηλίων στὸν Ναὸ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου Τοξοτῶν, ἀφοῦ ἀποτελοῦν ἔργα τέχνης ποὺ μετέφεραν οἱ προσφυγικὲς αὐτὲς ὁμάδες ἀπὸ τὶς πατρογονικές τους ἑστίες.

Ὁ σημερινὸς ναὸς τῶν Τοξοτῶν, μιὰ ἁπλὴ τρίκλιτη βασιλικὴ μὲ ἡμικυκλικὴ κόγχη ἀνατολικὰ καὶ μεταγενέστερη προσθήκη νάρθηκα (1965), ἀνοικοδομήθηκε τὸ ἔτος 1935 στὰ χρόνια τοῦ Μητροπολίτη Ξάνθης Ἰωακεὶμ Μαρτινιανοῦ (1935-1942, 1945-1953)[10]. Εἶναι προφανὲς ὅτι ἡ ἀφιέρωση τοῦ ναοῦ στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου ἀποτελεῖ ἀνάμνηση τοῦ ὁμώνυμου ναοῦ στὸ χωριὸ τῆς προέλευσης πολλῶν ἀπὸ τοὺς κατοίκους, στὰ Ἴμερα τοῦ Πόντου, ὅπως τεκμηριώνεται ἀπὸ μιὰ ἀσημένια μυροθήκη, κειμήλιο ἀπὸ τὸν Πόντο, ποὺ φυλάσσεται σήμερα στὸν ναὸ τῶν Τοξοτῶν. Στὴν ὀπίσθια ὄψη τῆς μυροθήκης εἶναι χαραγμένη ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: *Μυροθήκη / τοῦ ἐν Ἰμέρᾳ ναοῦ / τῆς Κοιμήσεως τῆς / θεοτόκου / τῇ 11η Μαρτίου 1889* (Εἰκ. 1). Στὸν ναὸ τῶν Τοξοτῶν φυλάσσονται σήμερα ὀκτὼ φορητὲς εἰκόνες, ἕνας Ἐσταυρωμένος καὶ τὰ Λυπηρὰ τοῦ τέμπλου, τρεῖς κεντητοὶ Ἐπιτάφιοι (δύο ἑλληνικοὶ καὶ ἕνας ρωσικὸς) καὶ ἀρκετὰ λειτουργικὰ βιβλία (Εἰκ. 2).

Ἀπὸ τὰ ἀνατολικοθρακιώτικα κειμήλια ξεχωρίζει μιὰ δίζωνη εἰκόνα τῆς Θεοτόκου στὸν τύπο «Ρόδον τὸ Ἀμάραντον»[11], στὴν ὁποία συναπεικονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ οἱ ἅγιοι Νικόλαος[12] καὶ Μόδεστος[13], ἐνῶ στὴν κατώτερη ζώνη

---

8. Τὸ τοπωνύμιο μετονομάστηκε σὲ Ἴμερα ἀπὸ τὴν κωμόπολη τοῦ Πόντου ἀπὸ τὴν ὁποία κατάγονταν οἱ πρόσφυγες νέοι κάτοικοι τοῦ οἰκισμοῦ. Βλ. σχετικὰ Κοντογιαννίδης, *Τὰ Νεστοχώρια τῆς Ξάνθης*, 126, 127-129.

9. Κοντογιαννίδης, *Τὰ Νεστοχώρια τῆς Ξάνθης*,127-128.

10. Γιὰ τὸν Ἰωακεὶμ Μαρτινιανὸ βλ. Ἀπ. Ἀθ. Γλαβίνας, «Ἰωακεὶμ Μαρίτσης ἢ Μαρτινιανός», *Ἠπειρωτικὸν Ἡμερολόγιον* 3 (1981), 58-78, καὶ Π. Α. Γεωργαντζῆς, *Συμβολὴ στὴν ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Ξάνθης καὶ Περιθεωρίου*, Ξάνθη 2009, 828-848. Σύμφωνα μὲ ἀδημοσίευτη καταγραφὴ τῆς κατοίκου τοῦ οἰκισμοῦ Παρασκευῆς Καρασακαλίδου, Προέδρου τοῦ Πολιτιστικοῦ Συλλόγου Τοξοτῶν, οἱ κάτοικοι μέχρι τὴν ἀνοικοδόμηση τοῦ ναοῦ ἐκκλησιάζονταν στὸν ναὸ τοῦ γειτονικοῦ χωριοῦ Γαλάνη.

11. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. Δ. Πάλλας, «Ἡ Θεοτόκος Ρόδον τὸ Ἀμάραντον. Εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση καὶ καταγωγὴ τοῦ τύπου», *ΑΔ* 26 (1971), Μελέται, 225-263, πίν. 56-59. Πρβλ. καὶ Κ. Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 205-206.

12. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Ἁγίου βλ. N. P. Sevcenko, *The life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983. Πρβλ. Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες*, 95-96, καὶ Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος*

τοποθετοῦνται ἀντικριστοὶ οἱ ἔφιπποι δημοφιλεῖς μεγαλομάρτυρες ἅγιοι Γεώργιος[14] καὶ Δημήτριος (Εἰκ. 3)[15]. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ δύο ἐπιγραφὲς ποὺ συνοδεύουν τὴν εἰκόνα: Στὴν πρώτη, τὴν ἀφιερωματική, ἡ ὁποία εἶναι ἐγγεγραμμένη σὲ ἐλλειπτικὸ πλαίσιο παρέχονται πληροφορίες γιὰ τοὺς ἀφιερωτές, ἐνῶ ἀναγράφεται ἡ ἡμερομηνία καὶ τὸ ἔτος τῆς κατασκευῆς τῆς εἰκόνας: *Παναγία Παρθένε / Διαφυλαξον τῶν δοῦλων σου / Κωνσταντίνου σύν τή συζύγου / Δουκένις γ(ονέων) τ(έκνων) α(δελφῶν): 1877 δεκεμ / βρίου 20.* Ἡ δεύτερη εἶναι γραμμένη δεξιά, ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο. Πρόκειται γιὰ τὴν ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου καὶ εἶναι ἡ ἑξῆς: *χεὶρ / Δημητρίου / ἐξ Αἴνου* (Εἰκ. 4). Ἡ εἰκόνα ἀκολουθεῖ τὴ γνωστὴ ἀπὸ τὰ χαρακτικὰ δομὴ καὶ ὀργάνωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος[16].

Ὁ ζωγράφος Δημήτριος ἀπὸ τὴν Αἶνο ποὺ ὑπογράφει τὴν εἰκόνα εἶναι γνωστὸς καὶ ἀπὸ ἄλλα ἔργα του διάσπαρτα στὸν ἑνιαῖο τότε χῶρο τῆς Θράκης[17]. Εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς τελευταίους, ἂν ὄχι ὁ τελευταῖος ἐκπρόσωπος τῆς μακρᾶς

Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης. Θάσος – Ἅγιον Ὄρος – Ξάνθη. Προσέγγιση στὸ ζήτημα τῆς ἐπιβίωσης τῆς βυζαντινῆς εἰκαστικῆς παράδοσης στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα, Ξάνθη 2012, 54-55 (στὸ ἑξῆς: Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*).

13. Γιὰ τὸν προστάτη τῶν ζώων καὶ ἰδιαίτερα δημοφιλὴ στὴ Θράκη ἅγιο πατριάρχη Ἱεροσολύμων καθὼς καὶ γιὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. Γ. Τσιγάρας, «Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια», στό: Γ. Κωνσταντέλλης (ἐπιμ.), *Λῆμνος. Ἐκκλησιαστικὴ Κληρονομιά*, Α, Ἀθήνα 2010, 292 (στὸ ἑξῆς: Τσιγάρας, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια).

14. Γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο τοῦ ἁγίου καὶ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία βλ. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Ἀθήνα 1990, 133· Μ. Π. Παϊσίδου, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 17ου αἰώνα στοὺς ναοὺς τῆς Καστοριᾶς. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς δυτικῆς Μακεδονίας*, Ἀθήνα 2002, 257-258 (στὸ ἑξῆς: Παϊσίδου, *Οἱ τοιχογραφίες*)· Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες. Ὀρθόδοξα θρησκευτικὰ χαρακτικὰ 1665-1899*, 1, Ἀθήνα 1986, 205-214, εἰκ. 210-211, 213-224 (στὸ ἑξῆς: Παπαστράτου, *Χάρτινες εἰκόνες*).

15. Σχετικὰ βλ. Ν. Θεοτοκᾶ, «Εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στρατιωτικοῦ καὶ ἐφίππου καὶ οἱ σχετικὲς παραδόσεις τῶν θαυμάτων», στό: *Πεπραγμένα τοῦ Θ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη, 12-19 Ἀπριλίου 1953, 1, Ἀρχαιολογία, Ἀθῆναι 1955, 477-488. Πρβλ. καὶ Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*, 39.

16. Ἡ ἐπίδραση τῆς ὀργάνωσης τοῦ ζωγραφικοῦ χώρου ἀπὸ τὶς χάρτινες εἰκόνες εἶναι ἰδιαίτερα τὸν 19ο αἰώνα εὐρέως διαδεδομένη. Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα βλ. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εἰκόνες. Ὀρθόδοξα θρησκευτικὰ χαρακτικὰ 1665-1899*, I-II, Ἀθήνα 1986, καὶ Α. Τούρτα, «Ἡ ζωγραφικὴ τῶν εἰκόνων τὸ 19ο αἰ. καὶ τὰ χαλκογραφικά τους πρότυπα: Ἡ περίπτωση τῶν εἰκόνων τῆς Θεσσαλονίκης», στό: *Μεταβυζαντινὰ Χαρακτικά*, Πρακτικὰ Ἡμερίδας, Μουσεῖο Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ, 10 Νοεμβρίου 1995, Θεσσαλονίκη 1999, 73-86. Πρβλ. καὶ Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες*, 273-274, καὶ ὁ ἴδιος, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη, 658.

17. Γιὰ τὸν ζωγράφο βλ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου – Περράκης, Αἰνίτες ζωγράφοι, 366-367· Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, Νομὸς Δράμας I, 1124· Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, «Ἐκκλησιαστικὸ Μουσεῖο τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Δράμας: ἡ καταγραφὴ καὶ ἡ μελέτη τῶν ἐκτιθέμενων ἀντικειμένων», *Τὸ Ἀρχαιολογικὸ ἔργο στὴ Μακεδονία καὶ στὴ Θράκη* 22 (2008) 523, σημ. 20, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία (στὸ ἑξῆς: Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, Ἐκκλησιαστικὸ Μουσεῖο).

χορείας Αἰνιτῶν καλλιτεχνῶν, ὅπως ἔχει τελευταῖα ἐπισημανθεῖ[18]. Γνωστὸς ἀπὸ ἄλλα ἔργα του μὲ τὴν ὑπογραφὴ Δημήτριος Β. δραστηριοποιεῖται καλλιτεχνικὰ στὸ χρονικὸ διάστημα 1852-1882. Ἔτσι, στὰ μέχρι τώρα δεκαεννιὰ γνωστὰ ἔργα του στὴ Δράμα καὶ στὴ Βόρεια Θράκη[19], θὰ πρέπει νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ εἰκόνα τῶν Τοξοτῶν τῆς Ξάνθης, στὴν ὁποία ἀναγράφεται καὶ ἡ πλήρης πλέον ὑπογραφή του. Ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη, στὴ λαϊκότροπη αὐτὴ εἰκόνα ὁ αἰνίτης ζωγράφος Δημήτριος σχεδιάζει τὶς μορφὲς μὲ σχετικὴ ἐπιδεξιότητα. Τοποθετεῖ τὶς μορφὲς σὲ καφὲ βάθος καὶ τὶς ἀποδίδει σχηματοποιημένες, ἐνῶ ἡ σάρκα τῶν ἱερῶν μορφῶν ζωγραφίζεται λεία καὶ συχνὰ στιλπνὴ καὶ μὲ ρόδινο χρῶμα ἐπάνω σὲ καφὲ προπλασμό. Χρησιμοποιεῖ τὰ χρώματα χωρὶς διαβαθμίσεις καὶ μὲ ἀφέλεια, ἡ ὁποία πολλὲς φορὲς εἶναι λαϊκότροπη. Στὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου φαίνεται ὅτι προσπαθεῖ νὰ δείξει περισσότερη ἐπιμέλεια ἀπὸ ὅ,τι στὰ παλαιότερα ἔργα του, ὅπως μπορεῖ νὰ παρατηρήσει κανεὶς στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας. Ὡστόσο, τὸ ὕφος του παραμένει πομπῶδες καὶ μὲ ἔντονη διακοσμητικὴ διάθεση, ἐνῶ φαίνεται νὰ προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὴ λεπτομέρεια καὶ τὰ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν μορφῶν μὲ ἐπιμέλεια, τὸ βλέμμα τους ὅμως εἶναι ἀμήχανο. Πανομοιότυπη σχεδὸν εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἴδιου θέματος στὴν εἰκόνα, ποὺ φυλάσσεται στὴν Κρατικὴ Πινακοθήκη τῆς Φιλιππούπολης, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ ἴδιου αἰνίτη ζωγράφου Δημητρίου, ποὺ χρονολογεῖται τὸ 1869[20]. Παρόμοια εἶναι τὰ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ζωγράφου καὶ στὶς εἰκόνες τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος στὸν Ναὸ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὴν περιοχὴ τοῦ Μπουργκὰς (1874)[21]. Ὡστόσο, στὴν εἰκόνα τοῦ ἔνθρονου ἁγίου Σπυρίδωνος τῆς Συλλογῆς τῆς Κρύπτης τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀλεξάνδρου Νέφσκι, ἔργο ποὺ χρονολογεῖται τὸ 1870[22], ὁ ζωγράφος Δημήτριος φαίνεται ὅτι συνεχίζει νὰ ζωγραφίζει μὲ τὸ πομπῶδες ὕφος του, ὅμως ἡ δουλειά του εἶναι ἐπιμελημένη καὶ προσεκτικὴ στὴν ἀπόδοση τῶν προσωπογραφικῶν χρακτηριστικῶν τῶν μορφῶν, ὅπως φαίνεται καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Ριλιώτη ποὺ φυλάσσεται στὸν Ναὸ τῆς Ἁγίας Κυριακῆς στὴ Φιλιππούπολη[23].

---

18. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου – Περράκης, Αἰνίτες ζωγράφοι, 366.

19. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου – Περράκης, Αἰνίτες ζωγράφοι, ὅ.π., καὶ Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, Ἐκκλησιαστικὸ Μουσεῖο, ὅ.π.

20. Ε. Μουτάφωφ – Ι. Γκέργκοβα – Α. Κουγιουμτζίεφ – Ε. Ποπόβα – Ε. Γκένοβα – Δ. Γόνης, *Ἕλληνες ἁγιογράφοι στὴ Βουλγαρία μετὰ τὸ 1453*, Σόφια 2008, 181, εἰκ. 108 καὶ 109 (στὸ ἑξῆς: Μουτάφωφ – Γκέργκοβα – Κουγιουμτζίεφ – Ποπόβα – Γκένοβα – Γόνης, *Ἕλληνες ἁγιογράφοι στὴ Βουλγαρία*).

21. Μουτάφωφ – Γκέργκοβα – Κουγιουμτζίεφ – Ποπόβα – Γκένοβα – Γόνης, *Ἕλληνες ἁγιογράφοι στὴ Βουλγαρία*, 181, εἰκ. 110.

22. Μουτάφωφ – Γκέργκοβα – Κουγιουμτζίεφ – Ποπόβα – Γκένοβα – Γόνης, ὅ.π., 182, εἰκ. 111, 112.

23. Μουτάφωφ – Γκέργκοβα – Κουγιουμτζίεφ – Ποπόβα – Γκένοβα – Γόνης, ὅ.π., 180, εἰκ. 106, 107.

Στὴν εἰκόνα ὅμως τοῦ ναοῦ τῶν Τοξοτῶν τῆς Ξάνθης, εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ ζωγράφος Δημήτριος διαφοροποιεῖται ἐλαφρὰ ἀπὸ τὰ προηγούμενα ἔργα του. Ἐνῶ ἀποφεύγει τελείως τὰ διάχωρα καὶ τείνει σὲ μιὰ ἁπλοποίηση τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, φαίνεται ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον του ἑστιάζεται στὴν ἀπόδοση τοῦ θρόνου τῆς Παναγίας, ποὺ εἶναι καλοδουλεμένος καὶ πλούσια διακοσμημένος μὲ μπαρὸκ σχέδια καὶ χρυσὸ χρῶμα, καθὼς καὶ στὸ πλούσια ποικιλμένο στέμμα τῆς Θεοτόκου ποὺ ἀνακρατοῦν οἱ Ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ ὁδηγεῖ στὴν εἰκασία ὅτι, παρὰ τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία προβλήματα ὅρασης ποὺ ἀντιμετώπιζε ὁ ζωγράφος Δημήτριος[24], ἐξακολουθοῦσε νὰ ἀσχολεῖται μὲ τὴν ἀπόδοση τῆς λεπτομέρειας, δίδοντας μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ λαμπρότητα καὶ πολυτέλεια στὰ ἔργα του.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἐπίσης ἡ αἰνιτικῆς προφανῶς προέλευσης πολύζωνη καὶ πολυπρόσωπη εἰκόνα ποὺ ἔχει ὡς κεντρικὸ θέμα τὴ Δέηση (Εἰκ. 5)[25]. Τὸ τρίμορφο πλαισιώνουν ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ χωρισμένοι σὲ ζεύγη οἱ Ἀπόστολοι[26], ἐνῶ στὴν κατώτερη μεσαία ζώνη τοποθετοῦνται οἱ ἅγιοι Κωνσταντίνος καὶ Ἑλένη μὲ τὴν καλύπτρα στὴν κεφαλή της, στοιχεῖο ποὺ ἀπηχεῖ ἐπίδραση ἀπὸ μακεδονικὰ ἐργαστήρια[27], οἱ Τρεῖς Ἱεράρχες[28], οἱ ἅγιοι Χαράλαμπος[29], Τρύφων[30] καὶ Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας[31]. Στὴν τελευταία τρίτη ζώνη τοποθετεῖται ἡ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ[32] καὶ σὲ δύο ζεύγη οἱ ἔφιπποι ἅγιοι ἀριστερὰ Γεώργιος καὶ Δημήτριος καὶ δεξιὰ Μηνᾶς[33] καὶ Θεόδωρος. Ὅσον ἀφορᾶ τὴ δομὴ τῆς εἰκό-

---

24. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου, Νομὸς Δράμας ΙΙ, 1069.

25. Γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ θέμα βλ. Μ. Ι. Καζαμία-Τσέρνου, *Ἱστορώντας τὴ «Δέηση» στὶς βυζαντινὲς ἐκκλησίες τῆς Ἑλλάδος*, Θεσσαλονίκη 2003.

26. Γιὰ τοὺς Ἀποστόλους βλ. Ἀπ. Ἀθ. Γλαβίνας, *Οἱ Δώδεκα Ἀπόστολοι*, Κατερίνη 1993.

27. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. Kl. Wessel, «Konstantin und Helena», *RbK* 4 (1990), 357-366. Πρβλ. καὶ Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες*,75.

28. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. Ν. Δρανδάκης, *Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν*, Ἰωάννινα 1969.

29. Μ. Βασιλάκη, «Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους», *ΔΧΑΕ* 13 (1985-1986), 253-254· Ε. Παπασταύρου, «Μεταβυζαντινὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους ἀπὸ τὴν Ἁγία Ἀναστασία Μάκρης Ἕβρου», στό: *Ἀντίφωνον, Ἀφιέρωμα στὸν καθηγητὴ Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 57. Πρβλ. ἐπίσηςΤσιγάρας, *Ἐκκλησίες*, 50-52, καὶ Μ. Καζαμία-Τσέρνου, Περὶ τῶν εἰκόνων τοῦ ναοῦ, *Κωνσταντινούπολη: Ἅγιος Δημήτριος Ξυλόπορτας. Ἀποκατάσταση εἰκόνων καὶ τέμπλου*, Θεσσαλονίκη 2006, 50-51.

30. Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*, 62-63.

31. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου βλ. Μ. Χατζηδάκης, «Ἐκτῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου», *ΕΕΒΣ* 14 (1938), 413· Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου, ἐν Πετρουπόλει 1909, Ἀνατύπωση: Σπανός, Ἀθῆναι χ.χ., 154, 267, 291· J. Myslivec, Athanasiusder Grossevon Alexandrien, *LCI* 5 (1968), 268-272.

32. Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*,35.

33. Γιὰ τὸν τύπο αὐτὸ βλ. Παϊσίδου, *Οἱ τοιχογραφίες*, 225, 226, καὶ Παπαστράτου, *Χάρτινες εἰκόνες*, Ι, 262-265, ἀριθμ. 281-283.

νας, εἶναι ἐμφανὲς ὅτι ὁ ζωγράφος ἀντιγράφει χάρτινη εἰκόνα[34], ἐνῶ ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη ἡ ἐκτεταμένη χρήση τοῦ χρυσοῦ χρώματος, ἰδιαίτερα στὸ βάθος, καὶ τοῦ ἔντονα μπλὲ λουλακὶ στὰ ἱμάτια τῶν μορφῶν, καθὼς καὶ στὸν ὑπαινιγμὸ τοῦ ἐδάφους, οἱ ἄκομψες σχεδιαστικὰ μορφὲς μὲ τὰ μεγάλα καὶ στρογγυλὰ πρόσωπα ποὺ τείνουν στὴν πλαδαρότητα καὶ ὁ βαθυκάστανος προπλασμός, σχετίζονται, μὲ μικρὲς διαφοροποιήσεις στὴ χρήση τῶν διακοσμητικῶν στοιχείων, μὲ τὸ ἔργο τοῦ ἐπίσης αἰνίτη ζωγράφου Ἀθανασίου Μ., ὅπως μπορεῖ νὰ παρατηρήσει κανεὶς στὴν ὁμόθεμη σχεδὸν εἰκόνα ποὺ φυλάσσεται σήμερα στὸ χωριὸ Κυψέλη τῆς Ξάνθης καὶ χρονολογεῖται στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα[35].

Σὲ αἰνιτικὸ ἐργαστήριο προσγράφονται δύο ἀκόμη εἰκόνες: τοῦ ἁγίου Στυλιανοῦ (Εἰκ. 6)[36] καὶ τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Εἰκ. 7), μὲ τὸ ἐντυπωσιακὸ χρυσὸ καὶ στικτὸ βάθος ποὺ κοσμεῖται μὲ ρόδακες ἐγγεγραμμένους σὲ τετράγωνα. Στὴν ἀπόδοση αὐτὴ συνηγοροῦν ἡ ἀπεικόνιση τῶν μορφῶν μὲ ὠοειδῆ κεφάλια, μικρὸ πηγούνι καὶ ἀμήχανο βλέμμα, καθὼς καὶ ἡ ἐκτεταμένη χρήση τοῦ χρυσοῦ χρώματος. Ἡ τελευταία εἰκόνα μὲ τὴ δίγλωσση ἐπιγραφή της προφανῶς ἀπευθύνονταν καὶ σὲ σλαβόφωνους χριστιανοὺς τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης.

Στὸν ναὸ φυλάσσονται ἐπίσης μιὰ μικρῶν διαστάσεων εἰκόνα μὲ θέμα τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (Εἰκ. 8), στὴν ὁποία ἀπεικονίζονται οἱ Ἀπόστολοι, ὁ Χριστὸς νὰ παραλαμβάνει τὴν ψυχὴ τῆς Παναγίας καὶ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία[37], καθὼς καὶ ὁ Ἐσταυρωμένος (Εἰκ. 9) μὲ τὰ Λυπηρά (Εἰκ. 10-11), κειμήλια ποὺ προφανῶς προέρχονται ἀπὸ τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς ἀνατολικοθρακιώτικης πατρίδας τῶν προσφύγων κατοίκων τοῦ οἰκισμοῦ. Ἡ πρὸς τὰ ἀριστερὰ στροφὴ τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἐσταυρωμένου, ἡ θέση τῶν χεριῶν καὶ ἡ στροφὴ τῶν ἰσχίων στὰ δεξιὰ εἶναι στοιχεῖα τῆς δυτικῆς εἰκονογραφίας, κοινὰ στὴν τέχνη τοῦ 19ου αἰώνα[38]. Οἱ εἰκόνες αὐτές, κειμήλια ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη, μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ἀδριανουπολίτικα ἐργαστήρια, ποὺ δραστηριοποιοῦνται στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα στὸν εὐρύτερο χῶρο τῆς Θράκης, στὴν ἀνατολικὴ Μακεδονία καὶ στὴ νότια Βουλγαρία[39]. Στὴν ἀπόδοση αὐτὴ συνηγοροῦν ὁ καφὲ

34. Γιὰ τὸ θέμα βλ. Τσιγάρας, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη, 659, εἰκ. 10.

35. Τσιγάρας, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη, 658.

36. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου βλ. V. H. Elbern, Stylianus von Paphlagonien, *LCI* 8 (1968), 410-411. Πρβλ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Οἱ ζωγράφοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἀθανάσιος ἀπὸ τὴν Κορυτσᾶ. Τὸ ἔργο τους στὸ Ἅγιον Ὄρος (1752-1783)*, Ἀθήνα 2003, 194 (στὸ ἑξῆς: Τσιγάρας, *Οἱ ζωγράφοι*).

37. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. Τσιγάρας, *Οἱ ζωγράφοι*, 102-103, καὶ ὁ ἴδιος, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη, 657.

38. Σχετικὰ βλ. καὶ Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης*, 48-49.

39. Σχετικὰ βλ. Τσιγάρας, Ἐκκλησιαστικὰ κειμήλια ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Θράκη, 658.

προπλασμὸς τῶν προσώπων, τὰ γραμμικὰ στοιχεῖα ποὺ προσδίδουν αὐστηρότητα στὶς μορφές, τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων μὲ τὶς ἁπαλὲς φωτοσκιάσεις, ἡ ἀπόδοση τοῦ βάθους μὲ χρωματικὲς διαβαθμίσεις, τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ προσδίδουν αὐστηρότητα καὶ ἱεροπρέπεια στὶς ἱερὲς μορφές[40].

Τρεῖς ἀκόμη εἰκόνες λαϊκοῦ χαρακτήρα ποὺ φυλάσσονται στὸν Ναὸ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου Τοξοτῶν εἶναι προφανῶς ἔργα ντόπιων θρακιώτικων ἐργαστηρίων: Πρόκειται γιὰ τὶς εἰκόνες τῶν ἁγίων Μοδέστου καὶ Ὀνουφρίου (Εἰκ. 12), τοῦ ἁγίου Σπυρίδωνος (Εἰκ. 13), καὶ τῶν ἁγίων Ἀναργύρων (Εἰκ. 14).

Ἡ ἔρευνα καὶ καταγραφὴ τῶν κειμηλίων ποὺ ἄρχισε πρὶν ἀπὸ μιὰ δεκαετία εὐελπιστῶ ὅτι θὰ συνεχιστεῖ καὶ θὰ ἔρθουν στὸ φῶς καὶ ἄλλα προσφυγικὰ κειμήλια, τὰ ὁποῖα θὰ συμπληρώσουν τὴ γνώση μας γιὰ τὴ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ καὶ κυρίως θὰ φωτίσουν πτυχὲς τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας γνωστῶν ἢ καὶ ἄγνωστων καλλιτεχνικῶν ἐργαστηρίων καὶ μεμονωμένων ζωγράφων τῶν ρωμαίικων κοινοτήτων τοῦ 19ου αἰώνα.

40. Τσιγάρας, ὅ.π.



Εἰκ. 1. Τοξότες Ξάνθης.
Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου.
Μυροθήκη (Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 2. Τοξότες Ξάνθης.
Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου.
Κάλυμμα εὐαγγελίου
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 3. Τοξότες Ξάνθης. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Θεοτόκος «Ρόδον τὸ Ἀμάραντον» (Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 4. Τοξότες Ξάνθης. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Θεοτόκος «Ρόδον τὸ Ἀμάραντον». Λεπτομέρεια (Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 5. Τοξότες Ξάνθης. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Τρίζωνη εἰκόνα μὲ τὴ Δέηση καὶ ἁγίους (Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 6. Τοξότες Ξάνθης. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Στυλιανός (Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 7. Τοξότες Ξάνθης.
Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου.
Ὁ ἅγιος Δημήτριος ἔφιππος
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 8. Τοξότες Ξάνθης. Ναὸς
Κοίμησης τῆς Θεοτόκου.
Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 9. Τοξότες Ξάνθης. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Ὁ Ἐσταυρωμένος Χριστὸς τῆς Ἁγίας Τραπέζης. (Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



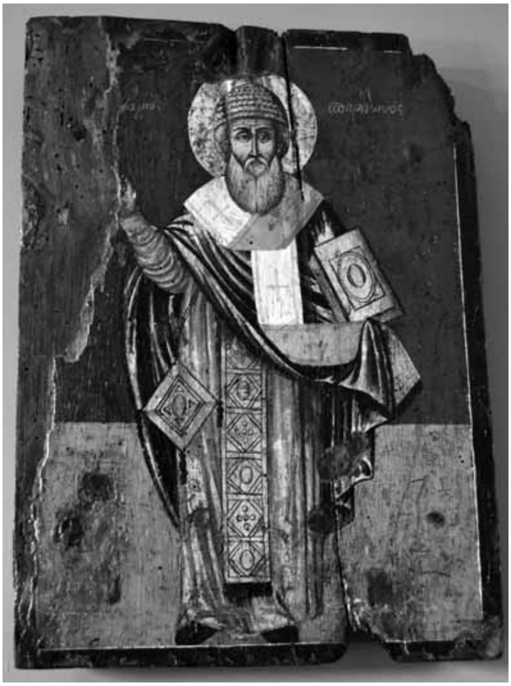
Εἰκ. 10. Τοξότες Ξάνθης. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Λυπηρό.
Ἡ Θεοτόκος. (Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 11. Τοξότες Ξάνθης. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Λυπηρό. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. (Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 12. Τοξότες Ξάνθης. Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Οἱ ἅγιοι Μόδεστος καὶ Ὀνούφριος. (Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 13. Τοξότες Ξάνθης.
Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου.
Ὁ ἅγιος Σπυρίδων.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).



Εἰκ. 14. Τοξότες Ξάνθης.
Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου.
Οἱ ἅγιοι Ἀνάργυροι.
(Φωτ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, 2017).

ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη

Ο ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΡΟΥΜΑΝΙΑΣ: ΤΟ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΣΤΗ ΒΡΑΪΛΑ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Οι Παραδουνάβιες Ηγεμονίες (Ρουμανία) υπήρξαν ένας από τους πιο προσφιλείς τόπους της ελληνικής διασποράς, όπου ο ελληνισμός γνώρισε μεγάλη οικονομική και πνευματική ανάπτυξη. Οι Έλληνες που εγκαταστάθηκαν στη χώρα αυτή κατά το 19ο και το πρώτο μισό του 20ού αιώνα ίδρυσαν ακμαίες κοινότητες, οργανωμένες γύρω από τις εκκλησίες και τα σχολεία τους[1]. Μάρτυρες της παρουσίας τους αποτελούν τα ταφικά μνημεία τους στα κοιμητήρια. Η παρούσα εργασία, η οποία βασίζεται σε επιτόπια έρευνα, αναφέρεται ειδικότερα στα ταφικά μνημεία στο κοιμητήριο του Αγίου Κωνσταντίνου στη Βραΐλα[2].

Η Βραΐλα υπήρξε ένα από τα σπουδαιότερα παραδουνάβια λιμάνια, που γνώρισε και βιομηχανική ανάπτυξη. Στην πόλη άνθισε μία από τις μεγαλύτερες ελληνικές κοινότητες της Ρουμανίας[3]. Οι Έλληνες της Βραΐλας ανέπτυξαν πολύ σημαντικές δραστηριότητες στη ναυτιλία, στο εμπόριο, στις χρηματοοικονομικές υπηρεσίες και στη βιομηχανία, κυρίως στην αλευροβιομηχανία.Το 1872 ανεγέρθηκε από την ελληνική κοινότητα η μεγαλοπρεπής εκκλησία του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου. Λειτουργούσαν επίσης πολλά ελληνικά σχολεία, ενώ είχαν ιδρυθεί πολλοί σύλλογοι με κοινωφελή δραστηριότητα.

Στο κοιμητήριο του Αγίου Κωνσταντίνου έχουν ενταφιαστεί διακεκριμένα μέλη της κοινωνίας της πόλης, ανάμεσά τους και αρκετοί Έλληνες. Εντοπίστηκαν αρκετά μνημεία κατοίκων ελληνικής καταγωγής[4].

---

1. CorneliaPapacostea- Danielopolu, *Οι Ελληνικές Κοινότητες στη Ρουμανία το 19ο αιώνα*, Αθήνα 2010. Ελένη Μπελιά, «Ο ελληνισμός της Ρουμανίας κατά το διάστημα 1835-1878 (συμβολή στην ιστορία του με βάση τις ελληνικές πηγές», *Δελτίον Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας* 26 (1983), 5-62.

2. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε από τη γράφουσα το 2013.

3. Βλ. σχετικά, Δ. Κοντογεώργης, *Η ελληνική διασπορά στη Ρουμανία. Η περίπτωση της ελληνικής παροικίας της Βραΐλας (περ. 1820-1914)*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2012 (στο εξής: Κοντογεώργης, Βραΐλα).

4. Τα μνημεία παρατίθενται με αλφαβητική σειρά σύμφωνα με το επώνυμο. Ο αριθμός των

1. ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ/ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ν. ΒΑΡΝΑΛΗΣ/ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣ ΕΝ ΜΥΚΟΝΩ ΤΩ 1853/ ΑΠΟΒΙΩΣΑΣ ΤΗ 26 ΙΟΥΝΙΟΥ 1924.

2. ΕΥΤΥΧΙΑ ΒΛΑΣΟΠΟΥΛΟΥ/ ΓΟΝΟΣ ΜΑΡΚΑΡΗ 1892-19.[5]

3. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΥ/ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΣ 1830-1882/ ΡΕΓΓΙΝΑ ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΥ 1855-1883/ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΣ 1834-1887/ ΑΝΔΡΕΑΣ Γ. ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΣ 1877-1902/ ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ Α. ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΥ 1802-1905/ ΛΕΩΝΙΔΑΣ Γ. ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΣ 1881-1935/ FAMILIA GALIATSATOS/ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Α. ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΣ 1840-1907/ ΑΝΔΡΙΑΝΗ Δ. ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΥ 1901-1902/ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΣ 1843-1915/ ΣΩΤΗΡΙΟΣ ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΣ 1899-1975/ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΣ 1890-1975/ GALIAȚATOS MARIA 1906-1988 (Εικ. 1)
Γλύπτης: S.D. LyritisBraila (Εικ. 2)
Η οικογένεια Γαλιατσάτου, από την Κεφαλονιά, ήταν αλευροβιομήχανοι, με ενεργή παρουσία στην ελληνική κοινότητα της πόλης[6].

4. ΜΑΙΡΗ Ι. ΓΑΛΙΑΤΣΑΤΟΥ/ ΕΤΩΝ 24/ ΑΠΟΒΙΩΣΑΣΑ ΤΗΝ 15 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1946/ ΕΙΣ ΤΗΝ VALEA CIUCUROVEI ΝΟΜΟΣ ΤΟΥΛΤΣΗΣ/ ΚΑΤΟΠΙΝ ΤΡΟΜΕΡΟΥ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΙΚΟΥ ΔΙΣΤΙΧΗΜΑΤΟΣ/ MARRY GALIATZATOS/ ÎNETATEDE 24 ANI

5. ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΔΑΝΗΛ/ Γ. ΕΝ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑ/ 1906-1969/ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΕΛΕΝΗ/ 1907-19_/ ΑΛΙΜΑΤΗΡΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ 1909-1966.
Γλύπτης: A. VALENTIN

6. ΤΗ/ ΠΟΛΥΚΛΑΥΣΤΩ ΜΟΙ/ ΣΥΜΒΙΩ/ ΑΘΗΝΑ/ Α./ ΔΕΛΗΒΑΚΑΛΗ/ 1836-1887
ΟΙΜΟΥ ΜΗΤΕΡΑ ΜΑΣ ΓΛΥΚΕΙΑ ΑΜΕΡΙΜΝΑ ΚΟΙΜΗΣΟΥ/ΣΕ ΠΑΡΑΣΤΕΚΟΥΝ ΑΓΡΥΠΝΑ ΤΑ ΜΑΥΡΑ ΟΡΦΑΝΑ ΣΟΥ/ΚΑΙ ΜΕ ΛΑΧΤΑΡΑ ΣΟΥ ΖΗΤΟΥΝ ΝΑ ΔΩΣΕΙΣ ΤΗΝ ΕΥΧΗ ΣΟΥ/ ΓΛΥΚΑ ΚΙ ΑΥΤΑ Ν' ΑΝΑΠΑΥΘΟΥΝ ΣΑΝ ΠΡΙΝ ΣΤΗΝ ΑΓΚΑΛΙΑ ΣΟΥ
Γλύπτης: SIMON D. LYRITIS & Co/ BRAILA

7. ΔΗΜΟΓΛΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ/ DIMOGLU STELIOS 24.1.1925-2.6.1968/ DIMOGLU ELENA 1921-[7].

μνημείων Ελλήνων που σώζονται σήμερα είναι σχετικά μικρός και προφανώς αυτό οφείλεται στο ότι πολλά μνημεία είτε καταστράφηκαν είτε χρησιμοποιήθηκαν από άλλους -αφού έσβησαν τις παλιές επιγραφές- μετά τη φυγή πολλών οικογενειών που ακολούθησε τη διάλυση των ελληνικών κοινοτήτων μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

5. Η οικογένεια Βλασόπουλου ήταν έμποροι (Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 570).

6. Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 159,484,489. Φλ. Κωνσταντίνου, *Η οικονομική παρουσία των Ελλήνων στη Ρουμανία από τον Κριμαϊκό μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2013, 333 (στο εξής: Κωνσταντίνου, *Η οικονομική παρουσία*).

7. Ίσως πολιτικός πρόσφυγας.

8. ΕΝΘΑΔΑΙ ΚΕΙΤΑΙ/ ΙΩΑΝΝΗΣ Γ. ΕΞΑΡΧΟΥ/ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣ ΕΝ ΠΑΔΕΣ/ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ ΤΩ 1862/ ΚΑΙ ΑΠΟΒΙΩΣΑΣΤΗ 15/ ΟΚΤΩΜΒΡΙΟΥ 1891/ IOAN G. EXARHU/ (γιος) ATANASE 10.9.1891-15.6.1899/ (εγγονή) FOTINII. PICIORI 29.121902-12.4.1929[8].

Άλλο μνημείο: ATHANAS EG. EXARCHU (Πάδες Ηπείρου 18…- 18…..)/ ELENA ATH. EXARCHU (Πάδες Ηπείρου 18…- ….)

Γλύπτης: V. AUSENIC

9. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ/ Γ. ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ/ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ 1886-1930/ ΓΕΩΡΓΙΟΣ 1878-1943/ MARIETA 1909-1956 – MIHAIL 1904-1979/ CHRISTU 1910-1995 – FLORENTA 1918-2002/ CONSTANTIN 1911-1982 ANASTASIA 1914 ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΧΑΡΙΤΟΠΟΥΛΟΣ/ 1876-1944/ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ ΧΑΡΙΤΟΠΟΥΛΟΥ/ 1884-1960.

Γλύπτης: P. MAINA.

10. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΚΑΒΒΑΔΙΑ/ ΣΤΟΡΓΗΣ ΚΑΙ ΕΥΓΝΩΜΟΣΥΝΗΣ ΑΙΩΝΙΟΥ/ ΤΑ ΤΕΚΝΑ ΗΓΕΙΡΑΝ.

Η οικογένεια Καββαδία από την Κεφαλονιά, μεγάλοι γαιοκτήμονες, ήταν από τις σημαντικότερες της ελληνικής κοινότητας της πόλης, ευεργέτες της ελληνικής εκκλησίας και της κοινότητας της Βραΐλας[9].

11. ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ/ ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ/ ΕΚ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΣ 1832-1900/ ΧΡΙΣΤΙΝΗ Α. ΚΑΡΑΝΔΙΝΟΥ 1857-1941.

Γλύπτης: S. D. LYRITIS/ BRAILA

Ο Ανδρέας Καραντινός, μεγαλέμπορος, ήταν ενεργό μέλος και ευεργέτης της ελληνικής κοινότητας και εκκλησίας, όπως και η Χριστίνα Καραντινού[10].

12. ΕΔΩ/ ΑΝΑΠΑΒΕΤΑΙ/ ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΙΡΙΑΖΟΠΟΥΛΟΣ/ ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗΣ ΓΕΝΗΘΗΣ 1905/ ΑΠΕΒΙΩΣ ΣΤ. 27 ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ/ 1967[11].

13. ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ Α. ΚΟΥΣΟΥΜΠΡΗΣ/ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣ ΤΩ 1846 ΑΠΟΒΙΩΣΑΣ ΤΗ 1 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1922/ ΜΑΡΙΑ Γ. ΚΟΥΣΟΥΜΠΡΗ/ 1868-1932/ CHIRIACCUSUMBRIS/ 31.7.1898-29.8.1962/ IOANA.

Γλύπτης: G. S. LYRITIS BRAILA

---

8. Γνωστή είναι η παρουσία του Αντώνιου Έξαρχου (1914)) (Γ. Μοσχόπουλος, «Μια προξενική έκθεση για την ελληνική κοινότητα της Βραΐλας (1914). Έντονη η παρουσία των Επτανησίων», *Δωδώνη* 29 (2000), 27 (στο εξής: Μοσχόπουλος, Μια προξενική έκθεση).

9. Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 114, 170.Κωνσταντίνου, *Η οικονομική παρουσία*, 158-159, 328. Β. Κουρελάρου, *Οι εκκλησίες των ελληνικών κοινοτήτων της Ρουμανίας τον ΙΘ΄ αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2008, 265 (στο εξής: Κουρελάρου, *Οι εκκλησίες*).

10. Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 149, 158, 275-276, 414. Κουρελάρου, *Οι εκκλησίες*, 265.

11. Ίσως πολιτικός πρόσφυγας.

14. ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΣΤΑΣ/ ΓΝ. 1925—ΠΘ. 1979/ ΛΙΑΣΚΟΣ ΗΛΙΑΣ/ ΓΝ. 1906 ΠΘ. 1972.
Στήλη με κόκκινο αστέρι αντί για σταυρό πρόκειται προφανώς για πολιτικούς πρόσφυγες.

15. Δ. Μ. & Μ.Μ. 1892
Σώζονται μόνο τα αρχικά των ονομάτων στην πινακίδα της μεταλλικής περίφραξης στο μνημείο, υπάρχει η σύγχρονη επιγραφή 'Familia Boanca Barbu & Lisa' που καλύπτει την παλαιά.

16. ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ/ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ε. ΜΑΡΑΪΜΗΣ/ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣ ΤΗ 21 ΙΟΥΛΙΟΥ 1876/ ΚΑΙ ΑΠΟΒΙΩΣΑΣ ΤΗ 11 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1907/ ELENII/ NICOLAU

17. ΕΔΩ ΑΝΑΠΑΥΕΤΑΙ/ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΧΜΟΥΡΙΔΗΣ/ ΓΕΝ 1909 ΑΠΕΘ. 19.6.1975[12].

18. ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ/ΣΟΦΙΑ Π. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ/ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣΑ ΕΝ ΜΥΤΙΛΗΝΗ/ ΤΩ 1875 ΤΕΛΕΥΤΗΣΑΣΑ/ ΤΗ 7 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1897.

19. ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΑ 1855-1941/ ΜΟΣΧΟΝΑΣ-ΜΠΟΥΡΜΠΕΣΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ 18;5-1989.
Γλύπτης: LYRITIS

20. ΕΔΩ ΑΝΑΠΑΥΟΝΤΕ ΟΙ ΑΓΑΠΗΤΟΙ ΓΩΝΕΙS ΜΑΣ/ΛΕΩΝΙΔΑΣ Α.ΠΕΦΑΝΗΣ/ 1860-1940 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 27/ ΟΛΥΜΠΙΑΔΑ ΠΕΦΑΝΗΣ/ ΤΟ ΓΕΝΟΣ Α.ΒΑΛΣΑΜΗΣ 1880-1974 ΜΑΪΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΦΙΛΗΣ ΑΔΕΛΦΗ ΜΑΣ/ ΒΑΣΙΛΙΚΗ- ΜΑΡΙΑΝΘΗ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΑΚΗ/ 13 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1909- 13 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1962.

21. ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ/ ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΡΩΜΑΝΟΣ[13]/ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣ ΕΝ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑ/ 1832-1914/ΕΛΕΝΗ Σ. ΡΩΜΑΝΟΣ/ 1937/ METAXIASTAVROPOL/ 1899-1981.

22. ΔΗΜΟΣ ΤΖΟΥΜΑΚΑΣ 1910-1984/ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΖΟΥΜΑΚΑ 1913-1959/ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΘΩΜΑΣ 1945-1973 (Επιγραφές σε μαρμάρινες πλάκες στη βάση του Μνημείου της Fam. Antohi)[14].

23. ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ/ ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΟ ΦΑΡΑΓΓΑΣ/ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣ ΕΝ ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗ ΤΗΣ ΘΕΣΑΛΙΑΣ/ ΤΗ 24 ΙΟΥΝΙΟΥ ΤΟΥ 1809/ ΒΡΑΪΛΑ 27 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1875/ ΑΠΟΒΙΩΣΑΣ Δ' ΕΝ ΤΑΥΤΗ ΤΗ ΠΟΛΕΙ ΤΗ 27 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ ΤΟΥ/ 1873 (Εικ.3)
Γλύπτης: Ο ΓΛΗΠΤΗΣ/ Β. ΣΚΟΥΤΑΡΗΣ

---

12. Ίσως πολιτικός πρόσφυγας.

13. Μέλος της ελληνικής κοινότητας (1914) (Μοσχόπουλος, Μια προξενική έκθεση, 27).

14. Ίσως πολιτικοί πρόσφυγες.

Ο Ιωάννης Φάραγγας, έμπορος, ήταν σημαντική προσωπικότητα της Βραΐλας, με ενεργή ανάμειξη στα κοινοτικά ζητήματα[15].

24. ΤΩ ΑΓΑΠΗΤΩ ΜΟΥ/ ΑΔΕΛΦΩ/ ΑΝΤΩΝΙΩ ΦΙΔΕΛΗ/ ΑΠΟΒΙΩΣΑΝΤΙ ΤΗ 26 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1902/ ΕΝ ΗΛΙΚΙΑ/ 28 ΕΤΩΝ[16].

25. ΕΝΘΑΔΑΙ ΚΕΙΤΑΙ/ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΦΩΚΑΣ/ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣ ΕΝ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑ/ ΤΟ ΕΤΟΣ 1880 ΚΑΙ ΑΠΟΒΙΩΣΑΣ/ ΕΝ ΒΡΑΙΛΑ ΤΟ ΕΤΟΣ 1939.

Ο Γεράσιμος Φωκάς συγκαταλέγεται στους ευεργέτες της ελληνικής εκκλησίας στη Βραΐλα[17].

26. STERE (+1928) & ECATERINA ANAGNOSTE (+1945).

27. SPIRU ANTZULATOS (+18.8.1932, 62 ετών), GRIGORE (+24.4.1961) EVGENIA (+ 14.11.59;). Γλύπτης: G. S. LYRITIS/ BRAILA

28. FAMILIA ARGHIROPOL/ DIDI 1915-1975/EFI 1920-1980[18].

29. FAM. AVGHERINO MIHAI 1923-2003/ EUGENIA 1934-2004/ RUSU MARIA 1910-1983 (μητέρατης)/ AVGHERINO IONICA 1961-2010.

30. CARETTAS PARASCHIVA 1896-1978/ EFSTRATIOS (TAKE) 1897-1939/ GEORGHE – 1992.

31. ANDREI CAVADIA 1921-1973/ PETRACHE SILISTRAREANU 1895-1947.

32. ANINA LEILA CAVADIA 1931-1974/ CAVADIAEUGENIU 1924-1989.

33. CAVADIA ELENA 1893-1978.

34. FAM. CAVADIA GEORGHE/ EUGEN 1952-1996/ IULIANA 1950-.

35. NICOLAE CAVADIA, μηχανικός, 1919-1968/ ELISABETA CAVADIA 30.8.1930-24.4.1988.

36. COCHINO MILTIADE 1854-1949.

37. PARACHIVA COLIOS[19].

---

15. Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 41,114,364-365,569.
16. Είναι γνωστή η παρουσία του Γεώργιου Φιδέλη (1914) (Μοσχόπουλος, Μια προξενική έκθεση, 27).
17. Κουρελάρου, *Οι εκκλησίες*, 265.
18. Σύγχρονες επιγραφές σε παλιό μνημείο.
19. Είναι γνωστή η δραστηριότητα στη Ρουμανία της οικογένειας Κολιού, μαρμαρογλυ-

CONSTANTIN YANAKIS/ CALIROI C. YANAKIS +1956, 76 ετών.

38. SMARANDA COTI & NICOLAE G. CARANDINO/ SPRE ETERNA/ LOR AMINTIRE [=Αιωνία η Μνήμη τους]/ ATANASIE GHERASIM CARANDINO/ RECUNOSCATORI [=Ευγνώμονες]/ 1 MAI 1900.

Η Σμαράγδα Κώτη ήταν μέλος της οικογένειας Κώτη, από τις σημαντικές οικογένειες της πόλης[20].

39. ACI ODIHNESTE/ DEMETRIU STEFAN/ NASCUT LA ANUL 1809 NOEMVRIE/ 30/ CASATORIT CU MINCA NASCUTA PANA/ IN BRAILA LA ANUL 1833 DECEMVRIE 1/ SI ANCETATU DIN VIATA LA ANUL 1869/ IANUARIE 20 [=Ενθάδε κείται ο Δημητρίου Στέφανος, γεννήθηκε 30.11.1809, παντρεύτηκε την Minca το γένος Πανά στη Βραΐλα 1.12.1833, απεβίωσε 20.1.1869]

ACI ODIHNESTE/ SOFIA S. DEMETRIU/ NASCUTA DEMETRIU IN TRANSYLVANIA/ IN ORASUL ABRUD 1843 OCTOMVRIE 22/ CASATORITA CU STEFAN DEMETRIU IN ORASUL BRASOV IN 1862/ MAIU 14/ SI ANCETATA DIN VIATA/ LA 1874 MAIU 18 [=Ενθάδε κείται η Σοφία Σ. Δημητρίου, γεννηθείσα Δημητρίου στην Τρανσυλβανία, πόλη Abrud 22.10.1843. Παντρεύτηκε τον Στέφανο Δημητρίου στην πόλη Brasov 14.51862 και πέθανε 18.5.1874] (Εικ.4)

Γλύπτης: Β. ΣΚΟΥΤΑΡΗΣ ΓΛΙΠΤΗΣ

40. FILIOTA PETRU 1927-1969 & NATALIA 1937-19.

41. CHRISTODUL F. FILITIS [Podgoriani (Epiru)[21] 1808-29.3.1887] & ANGELA CHR. FILITIS + 21 Νοεμβρίου 1841, 23 ετών. Το μνημείο ανήγειραν η EUFROSINA I. SULIOTIS και η MARIA G. PANA προς αιώνια μνήμη των γονέων τους.

42. TOMA GAVALA(+43ετών)/ OLIMPIA GAVALA/ 1901-19[22].

43. GLAROPOL IULIANA 1904-1973/ GLAROPOL PANAIT-DUMITRU 1905-1987/ SECUI VASILICA 1931-2005.

Dr. NICULESCU ALEXANRU – MIHAIL 1948-/NICULESCU MIOARA CARMEN 1956-/ NICULESCU MARIA 1916-1996.

GIOGA STERIE 1850-1952/ GIOGA CHIȚA 1893-1973/ GIOGA MIHAIL 1893-1979.

πτών από την Τήνο (Ε. Γεωργιτσογιάννη, «Στοιχεία για τους Τηνιακούς μαρμαράδες του Βουκουρεστίου κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα», *Τηνιακά* 3 (2005),233).

20. Ο Κωνσταντίνος Κώτης ήταν έμπορος και γαιοκτήμονας με ενεργή ανάμειξη στα κοινοτικά ζητήματα (Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 158).

21. Γόνος της γνωστής οικογένειας Φιλίτη από την Ποδγόριανη Ηπείρου (σημερινό Ριζοβούνι).

22. Ο Νικόλαος Γαβαλάς από την Ερμούπολη ήταν ιδιοκτήτης βυρσοδεψείου (Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 158).

44. GLAROPOL CHRISTU 1926-1948.
FAMILIA ELEFTERI 1898-1982 & ANETA GLAROPOL 1903-1979.
PASALI FLORETA 1922-2007.
GLAROPOL CORNELIA 1924-2008.
Γλύπτης: S. D. Lyritis Braila

45. FERENICHE LAZARIDIS +6.2.1920, 26 ετών.
DIMITRIE LAZARIDE 1899-1980, MARIA LAZARIDE 1899-1980, TUDOREL LAZARIDE 1827-2007, MARIȚA LAZARIDE 1936-2003, LAZARIDE FELICIA +1992.

46. FAM. ILIE LICHIARDOPOL[23].

47. LICHIARDOPOLTEODOR 1918-1980/ ANETA (TUȚA) 1922-1997.

48. LOGHIADE FAM.
ENACHE & ELENA/ FILIP 23.XL.1902- 19& FLORA/ ECATERINA +192
Γλύπτης: G. S. Lyritis

49. PANAIT 1910-1988 & ANA MAINA 1912-1983[24] (Εικ. 5)
Γλύπτης: S. D. Lyritis

50. MAINA IOAN 14.03.1922-12.01.2013 (ξύλινοςσταυρός).
IONEL 1922-2013 & IONICA MAINA 1927-1966.

51. VASILE D. MALCOCI 1821-1884/ PANOREA D. MALCOCI 1839-1906[25].

52. IOANIS MALUHOS/IANI MALUHOS 20.11.1904-24.05.1989/ EMILIA MALUHOS 1912-1993.

53. MANTA DUMITRU 1938-2009. Το μνημείο ανεγέρθηκε από τον Dumitru Manta στη μνήμη της μητέρας του DOBRIȚA (1909-1986) και του πατέρα του ENACHE MANTA(1900-198;).

54. VERGIL C. MAVRODIN[26] 20.5. 1884 – 24.2 1904/ MARIA C. G. MAVRODIN/ MATHILDA G. FERNADO.

---

23. Για την οικογένεια Ηλία Λυκιαρδόπουλου, εμπόρου από τηνΚεφαλονιά, βλ. I. Cândea, *The Greek community of Braila (Romania) from ancient times to the 19th century*, Braila 2004, 179- 189.

24. ΟPanait Maina (ΠαναγήςΜαΐνας) ήταν μαρμαρογλύπτης.

25. Ο ΒασίλειοςΜαλκώτσης και ο Δ. Δ. Μαλκότσης ήταν έμποροι (1852) (Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 365.Κωνσταντίνου, *Η οικονομική παρουσία*, 329).

26. Ο George Stavrache Mavrodin ήταν έμπορος από την Κεφαλονιά (1839) (Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 569).

Γλύπτης: S. D. LYRITIS

55. MEGALITIS NICOLIS +74 ετών & ELISABETA.

56. FAMILIA NEOFITOS/ NEOFITOS ALECU (1927-1999), NEOFITOS ELENA (1928-).

57. PANA GHERASIM, Ιατρός (Σπάρτια Κεφαλονιάς 25.7.1829-Βραΐλα 16.3.1890)[27] (Εικ.6).

PANAIT G. PANA 20.11 1871 – 2. 6. 1944/ MARIA G. PANA 1853-1955/ NICOLAE PANA 15.8. 1904 – 15.5. 1957.

ELENA G. PANA15.1 1864 – 28.3. 1903/ DUMITRU G. PANA 1.2.1874 – 10.7 1910/ MARIA G. PANA 1838 – 9.8. 1912/ CONST G. PANA 26.6. 1865 – 29.1.1929.

58. SAVA PETRIDE PREOT ECONOM STAVROFOR [=ιερέας, οικονόμος, σταυροφόρος] 1883-1932 & MARIA PRESVITERA.

ARGHIROPOL DIAMANDI 1915-1975 & EFTERPI 1920-1980.

59. Familia C. Petridis

ΘΕΟΦΙΛΟΣ Κ. ΠΕΤΡΙΔΗΣ (+3.2.1904, 24 ετών), ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Κ. ΠΕΤΡΙΔΗΣ (+28.6.1895, 21 έτους)

COSTI PETRIDIS/ 1843-1917/ ERIFILI PETRIDIS/ 1852-1918/ IRINA DAVIS/ 1882-1935/ SPIRU DAVIS/ 1872-1931/ PANAGIOTIS PETRIDIS/ 1882-1951

DAVIS CONSTANTIN (26.3.1907-14.3.1987)

60. PAPACANARIS ECATERINA +1928, 76 ετών.

HRISTU +1942, 47 ετών.

61. FAM. PAPADOPOL ANGHEL & FAM. TODORU TUDORACHE: SIMY 1924-1979/ ALLY 1929-2008/ MARIA.

62. PAVLOPOL ELENI 1889-1987

63. FAMILIA A.S. PITICAS/ VICTOR A. PITICAS 1885-1906 /ALEXE S. PITICAS 1851-1908/ FROSA A. PITICAS 1865-19 .

RIDICAT DE FROSA A. PITICAS[=Ανηγέρθη από την Φρόσω Α. Πίτικα]

Γλύπτης: S. D. LYRITIS BRAILA

Μεταλλική πινακίδα στην περίφραξη: FAMILIA A. S. PITICAS 1908[28].

---

27. Ο ιατρός Γεράσιμος Πανάς αναφέρεται σε Επαγγελματικό Οδηγό (1885) (Κωνσταντίνου, *Η οικονομική παρουσία*, 328).

28. Στην Αθήνα υπήρχε το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής των Αλεξ. Λάβδα και Αλεξ. Πιτίκα(αρχές του 20ού αιώνα)[Θ. Μαρκάτου, «Το νεκροταφείο του Δράπανου στο Αργοστόλι, Τόπος Τέχνης και Ιστορίας», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, 6(1992-1994), 532-533].

64. PITICAS GHEORGHE FAM.
GHEORGHE 1923-2008, MARIA 1927-2008, IOANA 1951-2011

65. PITICAS ION +1928 & LENUTA +1931
Γλύπτης: G. MAINA/ BRAILA

66. MIHAI PITICAS 1914-1975
ALEXANDRU 1925-2002 & LUCRETIA PITICAS 1931-

67. MARIGO G. RALLI/ NASCUTA [= το γένος] CARAGHIOSOGLU 1886- 10 MAI 1900

IANACO D. RALLI/ 1796-1880/ MALAMA I. RALLI/ 1815-1869/ GEORGE I. RALLI/ NASCUT IN MESEMBRIA [= Γεννηθείς στη Μεσημβρία]/ 1826-1906/ DEMOSTHENE I. RALLI/ 1849-1913

Ο Ιωάννης Δ. Ράλλης ήταν μεγαλέμπορος σιτηρών και ευεργέτης, ενώ στη Λέσχη του ιδρύθηκε το 1863 η ελληνική κοινότητα της πόλης[29].

68. SCULI PENELOPE + 8.5.1905[30]

69. SENDONA SPIRU & EVANGELIA (Ανηγέρθη από την κόρη τους Μαρία)

70. FAMILIA GHE. SIMOS
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ 1851-1916[31]/ SOTIR SIMOS 1972, Καθηγητής Αγγλικών/ JANA SIMOS, PRECA ELENUTA +1993, 83 ετών

71. CONSTANTIN (1979-1948) & EVANGHELIA (1896-1963) STEFANITIS
FAMILIA BARBULESCU: IOAN (1909-1983) & PARASCHEVULA (1915-19;)

72. DUMITRULA STEFANITIS (1917-13.02.1945) και οι παππούδες της MIHAIL & CATINA GLAROPOL

ΩΣ ΑΓΓΕΛΟΥΔΙ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ/ ΜΙΤΟΥΛΑ ΜΟΥ ΕΠΛΑΣΘΗΣ/ ΚΑΙ ΑΝΤΙ ΣΤΕΦΑΝΙ ΝΥΦΙΚΟ/ ΜΕ ΧΩΜΑ ΕΣΚΕΠΑΣΘΗΣ

ΕΔΩ ΜΕΣΑ ΠΟΥ ΒΡΙΣΚΟΜΑΙ/ ΚΑΙ ΑΙΩΝΙΑ ΚΟΙΜΟΥΜΑΙ/ ΘΑΡΘΟΥΝ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ ΝΑ ΜΕ ΒΡΟΥΝ/ ΚΑΙ ΔΕΝ ΠΑΡΑΠΟΝΟΥΜΑΙ

73. FAMILIA SPINU GHEORGHE
SOMMERVENIGERVIEN[32]

---

29. Κουρελάρου, *Οι εκκλησίες*, 160-161, 292, 307.

30. Είναι γνωστή η παρουσία του εμπόρου Σκουλή Χατζηασλάν (1839) (Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 569).

31. Ο Κωνσταντίνος Παπανικολάου ήταν έμπορος (1914)(Μοσχόπουλος, Μια προξενική έκθεση, 26).

32. Sommer & Weniger, Βιέννη: Κατασκευαστές ταφικών μνημείων.

74. SULIOTISIOAN (Κραϊόβα 1814-Βραΐλα 18.9. 1890). Ανηγέρθη από τη σύζυγό του EUFROSINA IOAN SULIOTIS/ CRISTACHE SULIOTIS 1853-1908 (Εικ.7).

Γλύπτης της προτομής: A. GEORGESCU, BUCURESTI

EUFROSINA IOAN SULIOTIS NASC. [= το γένος] CHR. FILITIS 1831-1902[33]/ AGLAIA CHR. SULIOTIS NASC. [= το γένος] GH. RALLI/ 3.9.1959-26.12.1938/ MARIA C. CALOYANNI NASC. [= το γένος] GH. IOAN 15.8.1916-5.1.1943/ MARIA SULIOTIS 26.10.1888-27.1.1962

ALEXANDRU I. SULIOTIS 25.2.1859-23.1.1934

Ο Ιωάννης Σουλιώτης ήταν κτηματίας, σημαντικό μέλος της ελληνικής κοινότητας, ενώ ο γιος του Χριστόδουλος ασχολήθηκε με την πολιτική[34].

75. FAMILIA COSTI TEODORU/ ELENACHI 1925-1931/ ELLASS 1866-1930/ COSTI 1857-1936/ ECATERINA 1896-1960/ NICU 1885-1971/ MARIA 1903-1945/ TUDORACHI 1891-1955/ OREA 1899-1979/ DIONISIE 1895-1967/ CORNELIA 1901- / FILIP 1889 - (Εικ. 8)

Γλύπτης: P. MAINA/ BRAILA

76. TEODORU COSTICA FAM.
COSTICA 1919-2004/ MIOARA 1922- ;
Γλύπτης: P. MAINA

77. TEODORU IANCU FAM.
IANACHI 1929-1927/ TUTA+1997

78. TEODORU FILIP
ELENACHI/ FILIP/ CORNELIA

79. MILTIADI E. THOMAIDE 1881-1936

80. VASTARDIS GHEORGHE 1910-1981/ CONSTANTIN & SOFIA

81. VIOLATTOS LEONIDA FAM.[35]

IN MEMORIA PARINȚILOR NOȘTRII [= Στη μνήμη των γονέων μας]/ LEONIDA E. VIOLATTOS/ 7.12.1871-29.10.1849/ BERTA L. VIOLATTOS/ 4.6.1883-28.3.1958./ MARTIE 1958

---

33. H Eufrosine I. Suliot ήταν δωρήτρια της ελληνικής εκκλησίας (Κουρελάρου, *Οι εκκλησίες*, 280).

34. Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 505, 555.

35. Η οικογένεια Βιολάτου, από την Κεφαλονιά, ήταν από τις πιο σημαντικές στη Βραΐλα· ο Παναγής Φ. Βιολάτος, αλευροβιομήχανος, ήταν επί πολλά χρόνια επίτροπος της ελληνικής κοινότητας και ευεργέτης (Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 152, 175).

EVANGHELE F. VIOLATTOS/ 1821-1916[36]/ EFTIMIA E. VIOLATTOS/ 1846-1930/ ŞTEFAN F. VIOLATTOS/ 1828-1910/ POLIXENI E. VIOLATTOS/ CLEOBULE E. VIOLATTOS/ 1867-1900/ ATHENA SCAPERDA-VIOLATTOS/ 1875-1910

82. CLEOBULE E. VIOLATTOS/ 1867-1900
ELPIS BUZOIU/ NASCUTA/ VIOLATTOS/ 1.I.1920-10.V.2008
ΗΣΥΧΙΑ

Τα μνημεία που φέρουν ελληνικές επιγραφές- εν όλω ή εν μέρει- είναι 29, ενώ τα υπόλοιπα έχουν επιγραφές μόνο στα ρουμανικά. Μερικοί τάφοι αφορούν σε Έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες που κατέφυγαν στη Ρουμανία το 1949 με το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου. Η παλαιότερη ελληνική επιγραφή είναι του 1882 και η νεότερη του 1975 - υπάρχει και ελληνική επιγραφή του 1984, αλλά αυτή ανήκει, μάλλον, σε πολιτικό πρόσφυγα, δηλαδή Έλληνα μετανάστη πρώτης γενιάς. Λίγες επιγραφές αναφέρουν τον τόπο καταγωγής: Κεφαλονιά (οι περισσότερες), Τσαριτσάνη Θεσσαλίας, Πάδεςκαι Ποδγόριανη Ηπείρου, Μύκονος, Μυτιλήνη, καθώς και ελληνικές παροικίες(Μεσημβρία, Κραϊόβα, πόλεις Τρανσυλβανίας). Τα περισσότερα επώνυμα δείχνουν καταγωγή από Κεφαλονιά ή Ιθάκη, από όπου είναι γνωστό ότι προέρχονταν οι περισσότεροι Έλληνες της Βραΐλας[37]. Σε κάποιες επιγραφές γίνεται μνεία στο επάγγελμα, ενώ σε ένα μνημείο, του ιατρού Gh. Pana (Γ. Πανάς) εικονίζεται σε ανάγλυφο το σύμβολο της ιατρικής (Εικ.6).

Επίσης, εντοπίστηκαν 49 μνημεία με τις υπογραφές Ελλήνων μαρμαρογλυπτών. Τα περισσότερα είναι έργα δύο τοπικών εργαστηρίων, του Συμεών (Σίμου) Γ. Λυρίτη και στη συνέχεια του γιου του, Γεώργιου Σ. Λυρίτη, καθώς των αδελφών Μαΐνα, Γεώργιου και Παναγή. Τα υπόλοιπα μνημεία έχουν φιλοτεχνηθεί από δύο εργαστήρια στο γειτονικό Γαλάτσι, των Δημήτριου Λυρίτη - Νικόλαου Ρενιέρη και Βασίλειου Σκούταρη. Όλοι οι παραπάνω κατάγονταν από την Τήνο και προέρχονταν από γνωστές οικογένειες μαρμαρογλυπτών. Είχαν εγκατασταθεί στις πόλεις αυτές στο πλαίσιο της μετανάστευσης Τηνιακών μαρμαρογλυπτών στη Ρουμανία, όπου προσφέρονταν πολλές δυνατότητες εργασίας[38].

Ο Σίμος Λυρίτης του Δημητρίου (Πύργος Τήνου 1866 - Βραΐλα μετά το 1921)[39] ήταν ιδιοκτήτης εργαστηρίου μαρμαρογλυπτικής και ενεργό μέλος της ελληνικής κοινότητας[40]. Εντοπίστηκαν εικοσιένα έργα του (από 1882-1913), δεκαεπτά στη Βραΐλα –ένα σε συνεργασία με το Ν. Ρενιέρη– τρία στο Γαλάτσι και ένα στο Σουλινά.Τα περισσότερα είναι ψηλές στήλες, με επιμελημένο ανά-

36. Ο Ευαγγελινός Βιολάτος ήταν έμπορος(Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 556).

37. Μοσχόπουλος, Μια προξενική έκθεση,11-27.

38. Γεωργιτσογιάννη, Στοιχεία, 221-270.

39. Δημοτολόγια Δήμου Πανόρμου 1908-1911 και 1921.

40. Κωνσταντίνου, *Η οικονομική παρουσία*, 328,333.Μοσχόπουλος, Μια προξενική έκθεση, 27.

γλυφο διάκοσμο, όπως το Μνημείο της Οικογένειας Γαλιατσάτου (μετά το 1882) (Εικ.1).Ο Σίμος Λυρίτης έχει κατασκευάσει επίσης οβελίσκους και απλά μνημεία από σταυρούς, καθώς και ένα μνημείο με ολόσωμο άγγελο, το Μνημείο της Οικογένειας Pantu (μετά το 1909) (Εικ.9).Αποτελείται από έναν ολόσωμο-πενθούντα άγγελο σε λευκό μάρμαρο, που στέκεται πάνω σε ψηλό βάθρο από μαύρο μάρμαρο και κρατά άνθη, ενώ έχει περασμένο στο χέρι του καλάθι με λουλούδια· με το δεξί χέρι, που τείνει προς τα κάτω, κρατά ένα άνθος. Στο βάθρο, οι φωτογραφίες των νεκρών, ενός κοριτσιού, της ANGELA D. PANTU 1893-1909, και των γονέων της, ANETA D. PANTU 1861-19..., και DUMITRU G. PANTU 1849-1916. Κάτω δεξιά, βρίσκεται η υπογραφή: S. D. Lyritis, Braila.

Ο Γεώργιος Σ. Λυρίτης έδρευε στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου 112. Εντοπίστηκαν επτά έργα του (από 1922- 1941), έξι στη Βραΐλα και ένα στο Σουλινά. Ξεχωρίζει το Μνημείο της Οικογένειας Popiscu(Εικ.10), πλατιά στήλη, στο κάτω μέρος της οποίας βρίσκονται καθισμένοι εκατέρωθεν δύο ολόσωμοι άγγελοι από λευκό μάρμαρο· ο αριστερός, με σκυμμένο κεφάλι, κρατά άνθινο στεφάνι, ενώ ο δεξιός, έχει σταυρωμένα τα χέρια και ατενίζει προς τον ουρανό. Στη στήλη έχουν τοποθετηθεί οι φωτογραφίες της STOIANA (+1929) και του συζύγου της VASILE POPISCU (+1941), ενώ στο πίσω μέρος έχει χαραχτεί η επιγραφή: FAMILIA VASILE POPISCU 1929. Το μνημείο κατασκευάστηκε το 1929 και φέρει την υπογραφή: G. S. LYRITIS BRAILA. Τα υπόλοιπα έργα του είναι πολύ απλά μνημεία, στον τύπο του σταυρού, φτιαγμένα κυρίως από μωσαϊκό.

Οι Γεώργιος και Παναγής Μαΐνας(1910-1988)[41]προέρχονται από οικογένεια μαρμαρογλυπτών από τον Πύργο της Τήνου, μέλη της οποίας είχαν εργαστήριο στη Σμύρνη[42]. Έδρασαν στη Βραΐλα κυρίως κατά το Μεσοπόλεμο, ενώ ο Παναγής συνέχισε να κατασκευάζει μνημεία και στα μεταπολεμικά χρόνια. Το μοναδικό σωζόμενο έργο του Γεώργιου Μαΐνα είναι το Μνημείο της Οικογένειας Ion Piticas (μετά το 1928), ψηλή στήλη που καταλήγει σε σταυρό.Αντίθετα, σώζονται πολλά έργα του Παναγή Μαΐνα, όπως το Μνημείο της Οικογένειας CostiTeodoru(μετά το 1930), στήλη με σταυρό, διακοσμημένη με ένα κλαδί δάφνης και με ένθετες εννέα φωτογραφίες θανόντων, που συνοδεύονται από τα ονόματά τους(Εικ.8). Ο Π. Μαΐνας έχει κατασκευάσει και το Μνημείο Πεσόντων του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου (Εικ.11), στο Στρατιωτικό Τμήμα του Κοιμητηρίου. Είναι ένα επιβλητικό μνημείο από μεγάλο σταυρό πάνω σε υπερυψωμένο σταυρόσχημο βάθρο. Σύμφωνα με τις επιγραφές, ανεγέρθηκε το 1939 προς τιμή των Ηρώων του 1916-1919, με βάση τα σχέδια του μηχανικού Ion Ghe. Florescu, τα οποία εκτέλεσε ο γλύπτης Π. Μαΐνας, Βραΐλα [EXECUTAT SCULPTOR / PANAIT MAINA BRAILA]. Τα υπόλοιπα έργα του Παναγή

41. Σύμφωνα με την επιγραφή στον τάφο του.

42. Αλ. Φλωράκης, «Τηνιακοί μαρμαρογλύπτες στη Σμύρνη», *Μικρασιατικά Χρονικά*, 20 (1998),261-310.

Μαΐνα είναι κυρίως πολύ απλά μνημεία στον τύπο του σταυρού, τα περισσότερα φτιαγμένα από μωσαϊκό.Σώζονται επίσης και τέσσερα μνημεία, ίδιου τύπου με τα προηγούμενα, έργα των αδελφών Μαΐνα (FRATII MAINA).

Ο Δημήτριος Λυρίτης, μέλος γνωστής οικογένειας μαρμαρογλυπτών από τον Πύργο της Τήνου, συνεργαζόταν με τον Νικόλαο Ρενιέρη και κατασκεύασαν ταφικά μνημεία, που βρίσκονται στο Γαλάτσι, τη Βραΐλα, την Τούλτσα και το Σουλινά. Ο Νικόλαος Πολυχρόνη Ρενιέρης (1850 ή 1856-1910), από τον Πύργο επίσης της Τήνου, είχε εγκατασταθεί στο Γαλάτσι και διατηρούσε εργαστήριο μαζί με τους γιους του Πολυχρόνη (1878- μετά το 1921),Άγγελο (1887-;) και Ιωάννη (1884-1947)[43]. Στη Βραΐλα σώζονται τέσσερα έργα των Λυρίτη και Ρενιέρη[44]. Ξεχωρίζει το Μνημείο της Οικογένειας Minovits,από ολόσωμο άγαλμα πενθούντος αγγέλου, που κρατά στο ένα χέρι άνθινο στεφάνι και στο άλλο σταυρό και στηρίζεται σε ψηλό βάθρο (Εικ.12). Εκεί παριστάνονται, με ρεαλιστική απόδοση, τα ανάγλυφα πορτρέτα τριών ανδρών, εντός μεταλλίων, ντυμένων με ρούχα της εποχής. Πρόκειταιγια τους Ioan. M. Minovits (1803 – 5. 9.1866) (εμπρόσθια όψη)[45], Nicolae I. Minovits (23.10. 1845- 17.1.1864) (αριστερά) και Petru Minovits (28.3. 1818- 21.10 1881) (δεξιά), μέλη της οικογένειας Minovits (ή Minovici), βουλγαρικής καταγωγής, που είχε εγκατασταθεί από τις αρχές του 19ου αιώνα στη Ρουμανία και ήταν από τις πιο παλιές και σημαντικές οικογένειες της πόλης[46]. Το μνημείο υπογράφουν οι: SCULPTORI D. LYRITIS & N. RENIERIS / GALATZ [Γλύπτες Δ. Λυρίτης & Ν. Ρενιέρης, Γαλάτσι]

Ο Βασίλειος Σκούταρης, ήταν μέλοςγνωστής οικογένειας μαρμαρογλυπτών από τα Υστέρνια της Τήνου[47]. Διατηρούσε εργαστήριο στο Γαλάτσι, σύμφωνα με επιγραφές. Έργα του εντοπίστηκαν στο Γαλάτσι, στο Ιάσιο και στη Βραΐλακαι χρονολογούνται από το 1874 έως το 1894. Στη Βραΐλα σώζονταιδύομνημεία με την υπογραφή του.Τα έργα του ακολουθούνποικιλία μορφών.Εν-

---

43. E. Georgitsoyanni,"Sculpteurs de marbre Grecs en Roumanie (XIXe siècle - première moitié du XXe siècle): Le témoignage de leurs tombeaux", in:OktapodaEf. *(ed.),Les Cultures des Balkans* 'Cahiers de l'Echinox',Université "Babes-Bolyai",Cluj-Napoca, 2010, 83-94.

44. Σώζεται επίσης και ένα έργο του Ιωάννη Ν. Ρενιέρη, ο οποίος συνέχισε το οικογενειακό εργαστήριο στο Γαλάτσι.

45. O Ioan Minovits ήταν σημαντικός έμπορος στη Βραΐλα(Κοντογεώργης, *Βραΐλα*, 41, 365).

46. M.Cazacu (1998-1999), "Formation de la bourgeoisie roumaine : le rôle des éléments balkaniques (XVIIIe – XIXe siècle)", *Cahiers Balkaniques 'La montée vers la ville'* 28-29 (1998-99), 31-48.

47. Πιθανόν να ταυτίζεται με τον αναφερόμενο στον Εκλογικό Κατάλογο Υστερνίων του 1914 Βασίλειο Σκούταρη του Μάρκου, λιθοξόο, ετών 79 (Πληροφορία κ.Αλέκου Φλωράκη). Είναι γνωστή η ύπαρξη εργαστηρίου των αδελφών Σκούταρη στη Ρουμανία (Αλ. Φλωράκης *Σχέδια Τηνιακής Μαρμαρογλυπτικής. 19ος και 20ός αιώνας*, Αθήνα 1993, 37-38).

δεικτικό είναι το Μνημείο της Οικογένειας Demetriu στον τύπο αετωματικής στήλης, με ανάγλυφη παράσταση γυναικείαςκλασσικίζουσαςπενθούσας μορφής,που φορά χιτώνα και ιμάτιο και περιβάλει τεφροδόχο αγγείο[48]. (Εικ.4). Κάτω από τη μορφή βρίσκεται η υπογραφή του γλύπτη: Β. ΣΚΟΥΤΑΡΗΣ ΓΛΙΠΤΗΣ. Στη βάση έχει χαραχτεί επιγραφή που αναφέρεται στη Sofia Demetriu (1843-1874). Στην πίσω όψη, παριστάνεται σε έξεργο ανάγλυφο εντός κόγχης η προτομή του Stefan Demetriu(1809- 1869).

Σε γενικές γραμμές, στο κοιμητήριο του Αγίου Κωνσταντίνου στη Βραΐλα, μια πρώτη προσέγγιση του οποίου επιχειρείται στην παρούσα εργασία, σώζονται σημαντικά ταφικά μνημεία που προσφέρουν πλήθος μαρτυριών για τον ελληνισμό της πόλης αυτής. Παρέχονται γενεαλογικά στοιχεία, τόποι καταγωγής και πληροφορίες για τα αίτια θανάτου (Μνημείο Μαίρης Γαλιατσάτου). Προσφέρονται επίσης και εικονιστικές μαρτυρίες τόσο με τα πορτρέτα των νεκρών όσο και με τις φωτογραφίες τους. Τα μνημεία ακολουθούν μια μεγάλη ποικιλία τύπων: ταφόπλακες (Μνημείο Βλασόπουλου), ναΐσκοι (Μνημείο Καββαδία), ολόσωμοι άγγελοι (Μνημείο Pantu), στήλες (Μνημείο Γαλιατσάτου), ανάγλυφες πενθούσες αγγελικές (Μνημείο Arghiropol) ή γυναικείες μορφές(Μνημείο Demetriu)- παραλλαγές του «Πενθούντος Πνεύματος», προτομές είτε ολόγλυφες (Μνημείο Suliotis) είτε ανάγλυφες (ΜνημείοPana), καθώς και απλοί σταυροί, είτε μεγάλοι μαρμάρινοι (Μνημείο Καραντινού), είτε από μωσαϊκό (Μνημείο Μαλούχου) ή ακόμα και ξύλινοι (IoanMaina). Επίσης, στο κοιμητήριο σώζονται έργα Τηνιακών μαρμαρογλυπτών εγκατεστημένων στη Βραΐλα και στο γειτονικό Γαλάτσι, οι οποίοι διατηρούσαν εργαστήρια και ανέπτυξαν μακροχρόνια δραστηριότητα στην περιοχή.

48. Η πενθούσα γυναικεία ή αγγελική μορφή που αγκαλιάζει τεφροδόχο είναι σύνηθες νεοκλασικό μοτίβο (Δ. Μαρκάτου, Ε. Μαυρομιχάλη & Δ. Παυλόπουλος, *Νεοελληνική Ταφική Γλυπτική. Αρχές 19ου αιώνα -1940*, Αθήνα 2015, 157-158).



Εικ. 1. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Οικογένειας Γαλιατσάτου (φωτ. Ε. Γεωργιτσογιάννη, Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 2. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Οικογένειας Γαλιατσάτου. Γλύπτης: S. D. LyritisBraila (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 3. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Ιωάννη Φάραγγα (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 4. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Sofia Demetriu (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 5. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Panait Maina (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 6. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Gherasim Pana (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 7. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Ioan Suliotis (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 8. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο CostiTeodoru (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 9. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Pantu (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 10. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Popiscu (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 11. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Πεσόντων Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).



Εικ. 12. Βραΐλα. Κοιμητήριο Αγίου Κωνσταντίνου. Μνημείο Minovits (φωτ. Ε. Γ., Σεπτέμβριος 2013).

Ιωάννης Χ. Καρυδάς

ΔΥΟ ΤΡΙΚΛΙΤΕΣ ΣΤΑΥΡΕΠΙΣΤΕΓΕΣ ΒΑΣΙΛΙΚΕΣ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΑΙΤΩΛΟΑΚΑΡΝΑΝΙΑ ΔΙΑΚΟΣΜΗΜΕΝΕΣ ΜΕ ΜΑΡΜΑΡΙΝΑ ΤΕΜΠΛΑ ΤΗΝΙΑΚΩΝ ΜΑΡΜΑΡΑΔΩΝ – Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΙΕΡΩΝ ΝΑΩΝ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΑΣ ΑΓΡΙΝΙΟΥ.

Α. Η έρευνα της νεότερης εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής και τέχνης, από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα, στην Αιτωλοακαρνανία δεν αποτελεί εύκολη υπόθεση. Τα διαθέσιμα πρωτογενή στοιχεία, έρευνες, μελέτες κλπ, που θα διευκόλυναν το έργο του ερευνητή, είναι εξαιρετικά περιορισμένα, παρόλο που στην Αιτωλοακαρνανία, την τελευταία εκατονταετία έχουν κτισθεί, διακοσμηθεί και λειτουργήσει ένας μεγάλος αριθμός, περίπου 1200, εκκλησιών, παρεκκλησίων και εξωκλησίων[1]. Αντίθετα, η βυζαντινή και μεταβυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική και τέχνη στην ίδια περιοχή, έχουν προσελκύσει το ενδιαφέρον σημαντικών ερευνητών[2].

Η παρούσα εργασία αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης έρευνας της μεταβυζαντινής και νεότερης εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής και τέχνης στην Αιτωλοακαρνανία, που παρουσιάσθηκε, σε πρώτη μορφή, σε τοπικό συνέδριο[3]. Στην παρούσα εργασία, η έρευνα επικεντρώνεται στα μαρμάρινα τέμπλα δύο ιερών ναών του Αγρινίου, της Αγίας Τριάδας (Εικ.1) και του Αγίου Γεωργίου (Εικ.2), σε δύο κεντρικές οδικές αρτηρίες της πόλης, την οδό Μακρή και την οδό Χαριλάου Τρικούπη αντίστοιχα[4].

---

1. Ν. Βούλγαρης, *Ενοριακοί Ναοί και Εξωκκλήσια Ι.Μ. Αιτωλίας και Ακαρνανίας. Ιστορία - Παράδοση - Πολιτισμός*. Αθήνα 2004, 10-11.

2. Α. Δ. Παλιούρας, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*. Αγρίνιο: Ίφιτος, β. έκδοση, 2004,, 10-11 και 16-21, όπου εκτενής βιβλιογραφία.

3. Ι. Καρυδάς, «Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική 18ου-19ου αιώνα γύρω της λίμνης Τριχωνίδας», στο *Β΄ Συνέδριο Θεστιέων, Βλοχός Τριχωνίδας, 14-15 Μαίου 2016,* Πρακτικά. Αγρίνιο (υπό εκτύπωση).

4. Κ. Δ. Μαραγιάννης, *Οι Εκκλησίες του Αγρινίου.* Αγρίνιο 2003, 31-38, 51-52 (εφεξής Μαραγιάννης. *Οι Εκκλησίες του Αγρινίου*).

Λένα Γιαννακοπούλου-Τριανταφυλλίδη, *Αγία Τριάδα Αγρινίου, 1906-2006. Η Ιστορία του Ιερού Ναού. Εκδηλώσεις Εκατονταετηρίδος*. Αγρίνιο 2006, 8-24.

Η Αγία Τριάδα είναι σχεδιασμένη και κατασκευασμένη από τον επώνυμο «τέκτονα-μηχανικό», όπως υπέγραφε ο ίδιος, Βασίλη Τσουλούφρη (1850-1927), έναν από τους ελάχιστους εμπειροτέχνες αρχιτέκτονες της εποχής του στο Αγρίνιο[5]. Οι δύο ναοί οριοθετούσαν, εκείνη την περίοδο, μια ξεχωριστή συνοικία του Αγρινίου, τη Ντούτσαγα, με ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά[6]. Οι άλλοι παλιότεροι και μικρότεροι ενοριακοί ναοί της πόλης, ο Άγιος Δημήτριος, η (Μητρόπολη) Παναγία Ζωοδόχος Πηγή, ο Άγιος Κωνσταντίνος, η Αγία Βαρβάρα, έχουν κατεδαφισθεί και αντικατασταθεί από μεγαλύτερους ναούς. Ο λόγος ήταν η αύξηση του πληθυσμού της πόλης, από 12.800 άτομα το 1920 σε 20.000 περίπου το 1930 και σε 50.000 περίπου το 2001.

Η Αγία Τριάδα (1906), είναι πετρόκτιστη τρίκλιτη σταυρεπίστεγη βασιλική με τρούλο, διαστάσεων περίπου 22 x 35μ. και εμβαδόν περίπου 750 τμ. Τις τελευταίες δεκαετίες ο ναός γνώρισε εσωτερικές επεμβάσεις και επιχρίσθηκε εξωτερικά, μορφή στην οποία διατηρείται μέχρι σήμερα και ολοκληρώθηκε η νέα αγιογράφηση του ναού δια χειρός Βλάση Τσοτσώνη, μετά από πρωτοβουλία του αειμνήστου καθηγητή Βυζαντινής Αρχαιολογίας Αθ. Παλιούρα. Ο ναός είναι κτισμένος σε οικόπεδο 10 περίπου στρεμμάτων με πράσινο και συντριβάνι, χώρο που αποτελεί ένα από τα ελάχιστα αστικά πάρκα στη σημερινή πόλη. Την περίοδο μεταξύ 1910-1940, με εφημέριο τον π. Στέλιο Μεταξά (Παπαστέλιο), έγινε η παραγγελία του μαρμάρινου τέμπλου του Ν. Περάκη, που ζύγιζε περίπου 4 τόνους, μετά από προσφορές και με υψηλό τίμημα[7].

Ό Άγιος Γεώργιος (1912) είναι πετρόκτιστη σταυροειδής βασιλική με τρούλο, που στην αρχική της μορφή αποτελούσε ένα πολύ συμμετρικό και καλαίσθητο ναό, αρχιτεκτονικό έργο με ιδιαίτερες απαιτήσεις, διαστάσεων περίπου 21 x 25μ. και τριμερή πρόσοψη 14,5 μ., που συνοδεύεται από δύο συμμετρικά κωδωνοστάσια 4,5 x 3,5 μ, σε οικόπεδο περίπου 1,6 στρ. Τη δεκαετία του 1960 ο ναός

5. Ε. Ε. Ανδρικόπουλος, *Η Αρχιτεκτονική και η Πολεοδομία του Μεσοπολέμου στην Πόλη του Αγρινίου*. Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος Αθήνα 2010, 61-68.

Στη σελίδα 68 ο Ανδρικόπουλος παρουσιάζει ένα μοναδικό σχέδιο της δυτικής όψεως της Αγίας Τριάδας από το προσωπικό αρχείο το Β.Τσουλούφρη. Επίσης, στις σελίδες 110 και 111 παρουσιάζονται παλιές φωτογραφίες των δύο ναών στις οποίες αποτυπώνεται η αρχική πετρόκτιστη κατασκευή τους.

6. Α. Δ. Παλιούρας, *Γεννήθηκα στη Ντούτσαγα, ανάμεσα σε Αρμένηδες, Εβραίους και Γύφτους*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2011, πρόλογος.

Σύμφωνα με τον Παλιούρα, εκείνη την εποχή οι δύο ιεροί ναοί οριοθετούσαν την νοτιοανατολική συνοικία της πόλης, τη Ντούτσαγα, με έντονα πολυπολιτισμικά χαρακτηριστικά.

Σήμερα, όμως, αποτελούν κεντρικές εκκλησίες στον αστικό ιστό της πόλης, με αμιγή ελληνικά χαρακτηριστικά, καθώς οι Εβραίοι ακολούθησαν τη μοίρα τους και εξοντώθηκαν από τους Γερμανούς, οι Αρμένηδες απορροφήθηκαν ή έφυγαν από την πόλη και οι Γύφτοι, τώρα Ρομά, εγκαταστάθηκαν σε άλλη συνοικία στις παρυφές της πόλης.

7. Μαραγιάννης, *Οι Εκκλησίες του Αγρινίου*, 31-36.

επεκτάθηκε ισομερώς στα πλαϊνά κλίτη, γεμίζοντας τον όγκο του κτιρίου, σε μια λύση επέκτασης, που μπορεί να χαρακτηρισθεί έξυπνη από τεχνικής πλευράς, αλλά σίγουρα σε βάρος της αρχικής μορφής και του περιβάλλοντος χώρου. Επίσης, ο ναός επιχρίσθηκε εξωτερικά και πρόσφατα, τη δεκαετία του 2000 και έγινε η ανάπλαση του αύλειου χώρου με πλακόστρωση του οικοπέδου.

Στην περίπτωση του Αγίου Γεωργίου, η παραγγελία του τέμπλου έγινε από τον ιερέα π. Σπυρίδωνα Παπαθανάση (Παπασπύρο)[8]. Το τέμπλο του Αγίου Γεωργίου σχεδιάσθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1920 και τοποθετήθηκε το 1929, ενώ το τέμπλο της Αγίας Τριάδας στη δεκαετία του 1930 και τοποθετήθηκε το 1939, σύμφωνα με υπάρχουσες επιγραφές του Ν. Περάκη (Εικ.5α και 5β).

Το Αγρίνιο στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, λόγω της συγκέντρωσης σχεδόν του συνόλου των Ελληνικών Καπνοβιομηχανιών, της εμπορίας και αποθήκευσης του καπνού, γνώρισε μια σημαντική πολεοδομική, οικονομική και πολιτιστική ανάπτυξη (Εικ.3): Η πόλη ήταν γεμάτη με μεγάλους κήπους, νεοκλασικά και εκλεκιστικά κτίρια, βιομηχανικές αποθήκες καπνού, πάρκα, μικρά, λαϊκά, σπίτια, με ιδιαίτερη αρχιτεκτονική, καφέ, χώρους διασκέδασης κλπ. Δεν θα επεκταθούμε περισσότερο στις συνθήκες της αστικής, πολεοδομικής και πολιτιστικής συγκρότησης στο Αγρίνιο αυτής της περιόδου, για τις οποίες υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία[9].

Β. Επιβεβαιώνεται, στην περίπτωση του Αγρινίου, το συμπέρασμα της Τη-

---

8. Μαραγιάννης, *ο.π.*, 51-52.

9. Ιστορικά Ελευθεροτυπίας, «Αγρίνιο,. Η πόλη του καπνού». Έκδοση νο 152, 26-9-2002, Αθήνα 2002, 30-35.

Δ. Μονιούδη-Γαβαλά, *Αγρίνιο. Πολεοδομική εξέλιξη από την αναδημιουργία στην ακμή του μεσοπολέμου.* Δήμος Αγρινίου, Αγρίνιο 2010, 15-35, 118-19

Η κα Μονιούδη-Γαβαλά, αναφέρει πως «το Αγρίνιο υπήρξε αποδέκτης των εκσυγχρονιστικών έργων της Τρικούπειας περιόδου. Τα μεγάλα έργα, τότε, οδήγησαν στην έξοδο της πόλης από την απομόνωση». Ακολούθησε η ανάπτυξη του εξαγωγικού εμπορίου –με την εμπορευματοποίηση της οικονομίας λειτούργησαν οι πρώτες βιοτεχνικές και εμπορικές μονάδες–, ενώ το Αγρίνιο αποτέλεσε μεταπρατική πόλη για όλη την ορεινή ενδοχώρα. Το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα ο καπνός αποτέλεσε την κύρια καλλιέργεια της περιοχής, που επεκτάθηκε κατά πολύ την περίοδο 1900-1930.

Σύμφωνα με την κα Μονιούδη-Γαβαλά «Το 1920 υπήρχαν στο Αγρίνιο 22 εμπορικοί οίκοι εξαγωγής καπνού», ενώ παρατηρείται ανάπτυξη του δευτερογενούς τομέα, επεξεργασίας, διαλογής, δεματοποίησης και αποθήκευσης του καπνού. «Η πλούσια τάξη των καπνεμπόρων και η πολυπληθής τάξη των καπνεργατών διαμορφώνουν την αστική φυσιογνωμία της πόλης, που συμπληρώνεται με τη μαζική εγκατάσταση προσφύγων από την Μικρά Ασία και τον Πόντο».

Την ίδια περίοδο κατασκευάσθηκαν οι μεγάλες καπναποθήκες, μεγάλος αριθμός κατοικιών της αστικής τάξης με αρχιτεκτονική πολυμορφία, τα εκπαιδευτήρια, έργο των αρχιτεκτόνων Γεωργίου Πανζάρη, Πάτροκλου Καραντινού και Ορέστη Μάλτου, δημοτικά τα σφαγεία και η δημοτική αγορά έργα του αρχιτέκτονα Βασίλη Κουρεμένου, οι προσφυγικές συνοικισμοί και το Πάρκο της πόλης.

νιακής μαρμαρογλυπτικής κυριαρχίας στις εξελίξεις του νεοκλασικισμού στον ελλαδικό χώρο, από το 19ο αιώνα μέχρι την δεκαετία του 1940. Ο καλαίσθητος Οδηγός του Μουσείου Μαρμαροτεχνίας Τήνου, που ανήκει στο Δίκτυο Μουσείων του Πολιτιστικού Ιδρύματος Τράπεζας Πειραιώς, αναφέρει πως, από την μακραίωνη διαδρομή της μαρμαρογλυπτικής της Τήνου, πρέπει να σταθούμε ιδιαίτερα στην περίοδο του Ελληνικού Νεοκλασικισμού του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα[10]. Οι ιστορικές και καλλιτεχνικές εξελίξεις, μέσα από τις οποίες συγκροτήθηκε η μορφολογία των μαρμάρινων τέμπλων, από τα χαμηλά φράγματα 1,5 μ. μέχρι τα υψηλά τέμπλα του ύστερου Βυζαντίου και της Ρωσίας, το 15ο και 16ο αιώνα, έχουν προσελκύσει το επιστημονικό ενδιαφέρον, με σημαντικές εξειδικευμένες εργασίες[11]. Γίνεται η διαπίστωση πως το πολύ υψηλό και υπερφορτωμένο τέμπλο, μοιάζει να απομονώνει το Ιερό και το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας από το εκκλησιαζόμενο κοινό. Για τη συμβολική διάσταση της μορφής του τέμπλου, των Θυρών και του διακόσμου έχουν γραφεί πολύ σημαντικές ερμηνευτικές απόψεις, με κυρίαρχους τους συμβολισμούς του Μυστικού Δείπνου άνωθεν της Ωραίας Πύλης που οδηγεί στην Ουράνια Βασιλεία και του συμβολισμού της Βασιλικής Θύρας σαν εικόνα του Ιησού Χριστού Βασιλιά της Δόξης[12].

Η προνομιακή θέση του μαρμάρου στον Ελληνικό Νεοκλασικισμό έστρεψε γρήγορα το ενδιαφέρον των έμπειρων τηνιακών μαρμαράδων προς την νέα αγορά της επίσημης αστικής αρχιτεκτονικής. Οι υψηλές αισθητικές απαιτήσεις του Νεοκλασικισμού, η ακρίβεια και αρμονία των συνθέσεων και η εκτεταμένη χρήση του μαρμάρου βρήκαν τον τέλειο εκφραστή τους στους τηνιακούς καλλιτέχνες του μαρμάρου. Οι Τηνιακοί, καθώς ανταποκρίθηκαν με τον καλύτερο τρόπο, εδραίωσαν τη φήμη τους και επεκτάθηκαν πολύ περισσότερο, αυξάνοντας, παράλληλα, το κόστος της αμοιβής τους. Οι παραγγελίες, συχνά, πληρώνονταν από τοπικούς ευεργέτες-χορηγούς ή από γενναίους εκκλησιαστικούς εράνους, με μοναδικό γνώμονα την εξαιρετική καλλιτεχνική ποιότητα της μαρ-

10. Αλ. Φλωράκης. *Οδηγός Μουσείου Μαρμαροτεχνίας Τήνου*, ΠΙΟΠ, Αθήνα 2009, *91-96*.

Στο μουσείο Μαρμαροτεχνίας ο επισκέπτης μπορεί να θαυμάσει τα σημειωματάρια και τα σχέδια των μαρμαρογλυπτών, να ερευνήσει τις επιδράσεις των μεγάλων αρχιτεκτόνων της πρωτεύουσας στο έργο των μαρμαρογλυπτών, καθώς διαμορφώνουν μια σειρά από προωθημένες και μοναδικές σχεδιαστικές συνθέσεις. Τα σχέδια αυτά κυκλοφορούσαν από χέρι σε χέρι και θεωρούνταν κοινή παρακαταθήκη όλης Τηνιακής συντεχνίας.

11. Χ. Μπούρας και Λ. Μπούρα. *Η Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*. Αθήνα. 2002, 522.

Μ. Κοντογιαννοπούλου. *Τα μαρμάρινα τέμπλα στη Βόρεια Ελλάδα και Θεσσαλία κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο*. Διδακτορική Διατριβή. ΕΚΠΑ, Αθήνα 2012, 11-16, με αναφορές σε αντίστοιχα έργα του Α. Ορλάνδου, Γ & Μ. Σωτηρίου, Θ. Παζαρά, Σ.Δαδάκη και άλλων.

12. Π. Ευδοκίμωφ. *Η τέχνη της εικόνας – η θεολογία της ωραιότητας*, εκδ. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 1993, 122-127.

μαρογλυπτικής τους. Παρόλα αυτά, το βαθύτερο κίνητρο των Τηνιακών δεν ήταν η αμοιβή τους, αλλά η δικαίωσή.τους, η φήμη τους. Ο μαρμαράς δεν σκέπτονταν απλά, αν θα κερδίσει ή θα ζημιώσει. Η «πληρωμή» θα έρχονταν μόνο όταν ο Αρχιερέας θα αναφωνούσε το «Ἁγίασον Κύριε, τὸν ἀγαπῶντα τὴν εὐπρέπειαν τοῦ οἴκου σου»[13]. Σύμφωνα με τις υπάρχουσες πηγές, στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, έδρασαν αρκετοί τηνιακοί γλύπτες και μαρμαράδες, με τα μαρμαρογλυφεία τους να κυριαρχούν σε χώρους γύρω από τα Αθηναΐκα κοιμητήρια. Μάλιστα, ίδρυσαν και επαγγελματικό σωματείο τεχνιτών-μαρμαρογλυπτών, με τα σχετικά ονόματα να διασώζονται στο βιβλίο του συνεταιρισμού ελλήνων γλυπτών (1938-40)[14]. Η φήμη των Τηνιακών μαστόρων έφθασε ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα από την Τήνο στη Σύρο και σε όλο το Αιγαίο και από την Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη στην Πάτρα και στο Αγρίνιο[15].

Η εξειδικευμένη βιβλιογραφία για τα μαρμάρινα τέμπλα είναι πολύ πλούσια για κάποιες περιοχές του ελλαδικού χώρου, κυρίως για τα νησιά του Αιγαίου, επίσης, για τα παλιότερα βυζαντινά τέμπλα στο Άγιο Όρος, που επαναχρησιμοποιήθηκαν συμπληρωματικά σε νεότερες συνθέσεις, αλλά και για την Αθήνα, την Πάτρα κλπ. Για την Πάτρα, είναι διαθέσιμα σημαντικά στοιχεία και εργασίες, τόσο για τους νεότερους ναούς της πόλης, όσο και για τους αγιογράφους των μεγάλων Δεσποτικών εικόνων των αντίστοιχων τέμπλων[16].

Σε άλλες περιοχές της Δυτικής Ελλάδας, όμως, όπως στην Αιτωλοακαρνανία, τα έργα της εκκλησιαστικής μαρμαρογλυπτικής και εικονογραφίας παραμένουν άγνωστα, παρόλη τη μεγάλη τοπική τους αναγνωρισιμότητα[17]. Στην περίπτωση αυτή υπάγονται τα έργα της νεοελληνικής εκκλησιαστικής μαρμαρογλυπτικής στην πόλη του Αγρινίου του Μεσοπολέμου, όπως είναι τα δύο μαρμάρινα τηνιακά τέμπλα του Ν. Περάκη (1871-1946) (Εικ 4). Ο Ν. Περράκης

---

13. Δ. Παυλόπουλος «Νεοελληνική Εκκλησιαστική Γλυπτική. Μια αδρομερής προσέγγιση», στο: *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*. Θεολογική Σχολή 14-15 Μαρτίου 2008, Αθήνα 2009, 546 (εφεξής Παυλόπουλος, Νεοελληνική Εκκλησιαστική Γλυπτική).

14. Δ. Παυλόπουλος. «Η Γλυπτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου», *Αθήνα, 2017, 4-8 (διαθέσιμο στο διαδίκτυο στην ιστοσελίδα sLpress).*

15. Δ. Παυλόπουλος, Νεοελληνική Εκκλησιαστική Γλυπτική, 543-545.

16. Σπ. Μοσχονάς «Η εργασία του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου στο ναό της Παντάνασσας Πατρών και τα εικονογραφικά του πρότυπα». στο *Α. Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης. Θεολογική Σχολή 14-15 Μαρτίου 2008,* Αθήνα 2009, 330-360. Εδώ ο Μοσχονάς, εκτός από την Παντάνασσα, παραθέτει σημαντικά στοιχεία για τον παλιό Άγιο Ανδρέα, το μητροπολιτικό ναό της Ευαγγελίστριας, και τον Άγιο Δημήτριο.

17. Α. Γουλάκη Βουτυρά. - Γ, Καραδέδας «Το υλικό και οι κατασκευαστικοί τρόποι παράγοντες εξέλιξης της εκκλησιαστικής γλυπτικής», *στο Γ. Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης,* Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθήνας, 22-24 Νοεμβρίου *2013,* Αθήνα 2011, 469-484.

που γεννήθηκε στα Υστέρνια της Τήνου και εργάσθηκε, αρχικά, στη Σμύρνη, κοντά στο φημισμένο γλύπτη Ιάκωβο Μ. Ρήγο και στη συνέχεια μόνος του. Ήταν γλύπτης και μαρμαρογλύπτης και έτσι φιλοτέχνησε εκκλησιαστικά έργα, αλλά και προτομές, στη Μικρά Ασία, στη Σάμο (σώζεται το μαρμάρινο τέμπλο στον ιερό ναό Αγίου Νικολάου στο Κοκκάρι), αλλά και στα Δωδεκάνησα. Το 1922, μετά την μικρασιατική καταστροφή, επέστρεψε στην Τήνο, για να ανοίξει εργαστήριο στην παραλία του Πανόρμου με πολλούς μαθητές. Αργότερα το εργαστήριο μεταφέρθηκε στην Αθήνα και τα έργα του επεκτάθηκαν στην κυρίως Ελλάδα, μεταξύ των άλλων στο Αγρίνιο. Στο προαναφερόμενο Μουσείο Μαρμάρου στην Τήνο διασώζεται, στην προθήκη Γ, ένα συμφωνητικό για το τέμπλο της Αναλήψεως Αρνάδου Τήνου (ανάθεση 21-1-1926, σελίδες 3+1) από τον δωρητή Ν. Ιακώβου στο γλύπτη Ν. Περάκη, συνολικής δαπάνης 70000 δραχμών, καθώς και επιστολή του δεύτερου για την τοποθέτηση του τέμπλου στις 5-10-1926. Στην ίδια προθήκη περιλαμβάνονται και άλλα συμφωνητικά εκείνης της περιόδου, που δείχνουν την εξέλιξης της όλης διαδικασίας παραγγελίας, ανάθεσης, κατασκευής και τοποθέτησης των μαρμάρινων τέμπλων[18]. Πρόκειται για μια σημαντική αναφορά, που επιτρέπει να κατανοηθεί και η σχετική διαδικασία για τους δύο ναούς του Αγρινίου. Δεν έχουν ανευρεθεί, μέχρι σήμερα, οι προσφορές με τα πρωτότυπα σχέδια του Περάκη, με την ελπίδα αυτό να γίνει στο προσεχές μέλλον.

Γ. Η αρχιτεκτονική μορφολογία, η καλλιτεχνική διακόσμηση, οι εικόνες και τα μαρμάρινα τέμπλα των δύο ιερών ναών του Αγρινίου, της Αγίας Τριάδας και του Αγίου Γεωργίου, αποτελούν εξαιρετικά δείγματα τοπικής εκκλησιαστικής δημιουργικότητας και είναι βέβαιο πως απαιτείται η συγγραφή ειδικών μονογραφιών και για τους δύο ιερούς ναούς[19].

Αναλυτικότερα, στην Αγία Τριάδα, το μαρμάρινο τέμπλο είναι κατασκευασμένο από λευκό (στα κύρια μέρη) και γκρίζο μάρμαρο (στη βάση και στους κίονες) και διαθέτει τη κλασσική τριμερή διαίρεση στην οριζόντια διάσταση, καλύπτοντας όλο το μήκος έμπροσθεν του Ιερού (τελειώνει στις δύο ακρινούς τοίχους του ναού). Η βάση του τέμπλου είναι υπερυψωμένη, σε σχέση με τον κύριο χώρο, κατά δύο χαμηλές βαθμίδες. Η οριζόντια διάταξη του τέμπλου είναι τριμερής, με το κεντρικό, μεγαλύτερο, μέρος, να περιορίζεται από τους δύο υψηλούς πέτρινους κίονες του ναού. Το κεντρικό τμήμα έχει μήκος περίπου 6 μ. και ύψος περίπου 4,5 μ. με την ξύλινη Ωραία Πύλη, με διαστάσεις 1,1 μ. x 2,7 μ., να διαθέτει μεγάλο ημικυκλικό πλατύσκαλο δύο βαθμίδων (Εικ.6). Στα

18. Αλ. Φλωράκης, *Οδηγός Μουσείου Μαρμαροτεχνίας Τήνου*, ΠΙΟΠ, Αθήνα 2009, 63-66.

19. Οφείλονται θερμές ευχαριστίες, πρωτίστως στο σεβασμιότατο Μητροπολίτη Αιτωλίας και Ακαρνανίας κ. Κοσμά, καθώς και στους εφημέριους των δύο ιερών ναών, τον π. Βενέδικτο Παπαχρήστο, στον Άγιο Γεώργιο, τον συνταξιούχο π. Γεώργιο Τριανταφυλλάκη και τον π. Νεκτάριο Τριάντη στην Αγία Τριάδα για την αμέριστη βοήθειά τους σε αυτή την προσπάθεια.

δύο, μικρότερα, πλάγια, μέρη, με μήκος περίπου 5μ. και ύψος το ίδιο με το κεντρικό, με τα Βημόθυρα της Πρόθεσης και του Διακονικού, οι δύο παλιές μεγάλες εικόνες των δύο Αρχαγγέλων έχουν αντικατασταθεί από μικρότερες του Βλάση Τσοτσώνη, που φιλοτέχνησε τη νεότερη αγιογράφηση του ναού (Εικ. 7).

Η καθ' ύψος άρθρωση του τέμπλου είναι τριμερής και διακρίνεται σε τρις διακριτές ζώνες (Εικ.6). Στην άνω ζώνη, η άνωθεν της Ωραίας Πύλης επίστεψη αποτελεί το πιο εντυπωσιακό και επιβλητικό σημείο του τέμπλου, που δίνει το νεοκλασικό και εκλεκιστικό χαρακτήρα στη σύνθεση. Περιλαμβάνει το Μυστικό Δείπνο, σε ημικυκλικό φάτνωμα, το Ιερό Μανδήλιο και το ΑΩ σε πλαίσιο με διακοσμητικά μοτίβα, τριγωνικό αέτωμα με διακοσμητικά μοτίβα στην άνω πλευρά και σταυρό στην κορυφή του. Πάνω από το επιστύλιο, η ζώνη του Δωδεκάορτου περιλαμβάνει δέκα έξι εικόνες, 4+4 στο κεντρικό τμήμα, εκατέρωθεν του Μυστικού Δείπνου και 2+2 εκατέρωθεν της εικόνας της Αποκαθήλωσης, άνωθεν των δύο Βημόθυρων. Οι δεκαέξι μικρές εικόνες από νότια προς τα βόρεια είναι οι εξής: Κοίμηση Θεοτόκου, Πεντηκοστή, Ανάληψη, Μεσοπεντηκοστή, Ψηλάφηση Θωμά, Μυροφόρες Γυναίκες, Ανάσταση, Σταύρωση, Μυστικός Δείπνος, Βαϊφόρος, Ανάσταση Λαζάρου, Μεταμόρφωση, Θεοφάνεια, Υπαπαντή, Περιτομή, Γέννηση, Ευαγγελισμός. Είναι τοποθετημένες ανά δύο και διαχωρίζονται από μικρούς κιονίσκους με περίτεχνα μικρά κιονόκρανα, που φανερώνουν την ποιότητα της γλυπτικής του Ν. Περάκη.

Στη μεσαία ζώνη, εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, οι Δεσποτικές εικόνες είναι του Δ. Ρουπακά, χρονολογημένες από το 1939. Για τον αγιογράφο Δ. Ρουπακά και το έργο του, με επιρροές από τα κυρίαρχα ρεύματα αγιογράφησης της εποχής του και με αρκετές παραγγελίες έργων στην περιοχή του Αγρινίου και των Ιονίων Νήσων, τα διαθέσιμα στοιχεία είναι ελάχιστα. Στις Δεσποτικές εικόνες περιλαμβάνεται ο Ιησούς Χριστός, ολόσωμος, να κρατά Ευαγγέλιο, Ευλογών και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, φτερωτός, στα δεξιά της Ωραίας Πύλης. Επίσης, η Παναγία Βρεφοκρατούσα Οδηγήτρια και η εφέστιος εικόνας της Αγίας Τριάδας (Εικ.9α), στα αριστερά της Ωραίας Πύλης. Η Ωραία Πύλη υποστηρίζεται αριστερά και δεξιά με δίδυμους γκρί μεγαλύτερους κίονες με περίτεχνα κιονόκρανα, απόδειξη, επίσης, της ποιότητας του έργου του Ν.Περάκη (Εικ.9γ). Αντίστοιχα, οι Δεσποτικές εικόνες διαχωρίζονται με μικρότερους κιονίσκους με καλαίσθητα κιονόκρανα. Το άνω μέρος των μαρμάρινων πλαισίων των Δεσποτικών εικόνων κοσμείται με εξαιρετικά διακοσμητικά μοτίβα, πουλιά, τον δικέφαλο αετό, κλπ. (Εικ 9β). Αντίστοιχα, τα δύο Βημόθυρα φέρουν εκατέρωθεν τις εικόνες του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και του αγίου Γεωργίου, από τη βόρεια πλευρά, και του αγίου Σπυρίδωνα και του αγίου Δημητρίου, από τη νότια πλευρά (Εικ.7). Τα Βημόθυρα πλαισιώνονται από κυλινδρικούς μαρμάρινους κίονες, με περίτεχνα κιονόκρανα και φέρουν επιστέψεις με ημικυκλικά φατνώματα με εικόνες της Αποκαθήλωσης. Στη βόρεια πλευρά, το μαρ-

μάρινο πλαίσιο της επίστεψης φέρει το άγιο Δισκοπότηρο, ανάμεσα από δύο λόγχες και τριγωνικό αέτωμα με σταυρό στην κορυφή. Στη νότια πλευρά (Εικ.7), το μαρμάρινο πλαίσιο της επίστεψης φέρει τις δύο πλάκες του Μωυσή και τη στάμνα με το μάνα, καθώς και τριγωνικό αέτωμα με σταυρό. Η κάτω ζώνη του τέμπλου περιλαμβάνει θωράκια, διακοσμημένα με συμβολικές παραστάσεις. Τα δύο θωράκια εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης κοσμούνται με δύο παγώνια, που πίνουν νερό (Εικ.8α) και τα άλλα δύο με βλαστάνουσες ράβδους σε σχήμα Χ (Εικ.8β). Η ζώνη με τα κεντρικά θωράκια περικλείνεται από καλά σχεδιασμένους πεσσούς, εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, από τους οποίους ο δεξιός φέρει το όνομα του Ν. Περάκη (Εικ.5α). Στα πλαϊνά τμήματα τα δύο θωράκια εκατέρωθεν των Βημόθυρων φέρουν περίτεχνη διακόσμηση με σταυρό και ρόδακα (Εικ.7).

Στην περίπτωση του Αγίου Γεωργίου, το τέμπλο του Ν. Περάκη είναι κατασκευασμένο από λευκό (στα κύρια μέρη και στη βάση του), γκρί (στους δύο κίονες της Ωραίας Πύλης) και σκούρο βυσινί μάρμαρο (στους κίονες των Δεσποτικών εικόνων και στα θωράκια) (Εικ.10). Το τέμπλο διέθετε την κλασσική τριμερή διαίρεση στην οριζόντια διάταξη, καλύπτοντας το μήκος τού αρχικού Ιερού του ναού. Για να καλυφθούν οι μεταγενέστερες πλάγιες προσθήκες, το τέμπλο συμπληρώθηκε με νεότερα μαρμάρινα μέρη, σύγχρονου μαρμαρογλύπτη. Η βάση του τέμπλου είναι υπερυψωμένη, σε σχέση με τον κύριο χώρο του ναού, κατά δύο χαμηλές βαθμίδες. Στην οριζόντια διάταξη, το τέμπλο του Ν. Περάκη είναι εξαιρετικής τέχνης, με το κεντρικό μέρος να φέρει την περίτεχνη υψηλή ξύλινη Ωραία Πύλη, με διαστάσεις 1,30 x 3 μ. σε μαρμάρινο πλαίσιο 0,35 μ., και τα δύο πλάγια μέρη, με τα δύο Βημόθυρα, να φέρουν τις εικόνες των Αρχαγγέλων, που δεν έχουν αντικατασταθεί. Το Βημόθυρο της Πρόθεσης κοσμεί η εικόνα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, με ειλητάριο και ρομφαία, και την Θύρα του Διακονικού η εικόνα του Αρχάγγελου Γαβριήλ, με κρίνο (Εικ.12β). Το τέμπλο του Περάκη σχηματίζει μια ενιαία σύνθεση, καθώς στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχουν διαχωριστικοί κίονες ανάμεσα στα τρία μέρη (Εικ. 11). Άνωθεν της Ωραίας Πύλης η επίστεψη φέρει μαρμάρινο φάτνωμα με το Ιερό Μανδήλιο και περίτεχνα διακοσμητικά μοτίβα. Πιο πάνω τοποθετείται η εικόνα της Αγίας Τριάδας, σε πλαίσιο με δύο κιονίσκους εκατέρωθεν, και πιο πάνω ο Παντεπόπτης Οφθαλμός, σε ημικυκλικό μαρμάρινο φάτνωμα και ημικυκλικό μαρμάρινο αέτωμα με διακόσμηση και, τελικά, ο Εσταυρωμένος με τα Λυπηρά. Η συνολική όψη της μαρμάρινης επίστεψης αποτελεί την επιβεβαίωση της γλυπτικής ικανότητας και δεξιοτεχνίας του Ν. Περάκη.

Στον κάθετο άξονα, το τέμπλο χωρίζεται σε τρις διακριτές ζώνες, την κάτω ζώνη των θωρακίων, τη μεσαία ζώνη των Δεσποτικών εικόνων και την άνω ζώνη, που χωρίζεται σε τρις υπο-ζώνες: Η πρώτη φέρει τα μετάλια των προφητών και αποστόλων, 4+4 εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, 1+1 πάνω από τα

πλαϊνά Βημόθυρα και 2+2 στα πλαϊνά άκρα. Η δεύτερη φέρει το Δωδεκάορτο, επίσης 4+4 εικόνες εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης και 2+2 στα πλαϊνά τμήματα, και η τρίτη την Αγία Τριάδα και τον Παντεπόπτη Οφθαλμό, που περιγράφηκαν παραπάνω. Οι δύο επιστέψεις των πλαγίων Βημοθύρων είναι χαμηλότερες, με παρόμοια διάταξη με την κεντρική επίστεψη. Φέρουν τριγωνικό αέτωμα με το διακοσμητικό μοτίβο του αστερία, μαρμάρινο πλαίσιο με την εικόνα της Αποκαθήλωσης και φάτνωμα με το άγιο Δισκοπότηρο και δύο λόγχες στο βόρειο μέρος. Στο νότιο μέρος βρίσκονται η εικόνα με τον Ιησού φέροντα τον σταυρό του μαρτυρίου και φάτνωμα με τη στάμνα του μάνα και τις δύο πλάκες του Μωϋσή (Εικ.11).

Στη μεσαία ζώνη, το τέμπλο, εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, υποστηρίζεται από δύο υψηλούς κίονες με μαρμάρινα κιονόκρανα και περιλαμβάνει τις μεγάλες Δεσποτικές εικόνες με τον Ιησού Χριστό ένθρονο Ευλογούντα και τον Ιωάννη Πρόδρομο, ολόσωμο φτερωτό, στα δεξιά, την Παναγία Βρεφοκρατούσα ένθρονη και την εφέστιο εικόνα του αγίου Γεωργίου, με ασημένιο πουκάμισο, στα αριστερά. Οι εικόνες διαχωρίζονται με κίονες σε βυσινί χρώμα με μαρμάρινα κιονόκρανα και περιβάλλονται από μαρμάρινα πλαίσια με σταυροειδή μοτίβα. Οι Δεσποτικές εικόνες του Χριστού και του Προδρόμου, που είναι υψηλές, με διαστάσεις 0,80 x 1,60, έχουν αγιογραφεί από το Θ. Λάζαρη (1914), πολύ γνωστό ζωγράφο και αγιογράφο από τη Λειβαδιά. Η Παναγία έχει φιλοτεχνηθεί από το Δ. Καρούσο, με σαφή δυτικότροπη τεχνοτροπία. Στο βόρειο Βημόθυρο τον Αρχάγγελο ακολουθεί η εικόνα του αγίου Νικολάου και στο νότιο η εικόνα του αγίου Σπυρίδωνα. Οι μαρμάρινες προσθήκες φέρουν τις εικόνες: η βόρεια των Αγίων Βασιλείου, Νεκταρίου και Παντελεήμονα, και η νότια προσθήκη των αγίων Χαραλάμπους, Δημητρίου και Κωνσταντίνου και Ελένης. Οι εικόνες στις προσθήκες είναι του Άγγελου Κασόλα (1973) και της Αργυρώς Ζωγράφου (1968). Η κάτω ζώνη περιλαμβάνει απλά θωράκια, δίχως συμβολικές παραστάσεις και περικλείεται από καλά σχεδιασμένους πεσσού, με το δεξί να φέρει την υπογραφή του Ν. Περάκη (Εικ.5β).

Συμπερασματικά, οι περιπτώσεις των τηνιακών μαρμάρινων τέμπλων του Ν.Περάκη των δύο ιερών ναών του Αγρινίου, σε μια πόλη με ισχυρή εκκλησιαστική παράδοση, αποδεικνύουν τον ανεξάντλητο πλούτο και την εντυπωσιακή πολυμορφία της νεοελληνικής Ορθόδοξης εκκλησιαστικής τέχνης, που αξίζει, να ερευνηθεί σε βάθος στις διάφορες εκφάνσεις της τοπικής ιδιαιτερότητας και δημιουργικότητας.



Εικ.1 Αγρίνιο, Αεροφωτογραφία της πόλης του μεσοπολέμου
(Φωτογραφικό Αρχείο Ξυθάλη, διαθέσιμη σε Μονιούδη-Γαβαλά, 151-153).



Εικ.2. Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας. Όψη από Δυτικά (Καρυδάς 2017).



Εικ.3. Αγρίνιο Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. Όψη από Βόρειο Ανατολικά, όπου φαίνονται οι μεταγενέστερες προσθήκες στο ναό (Καρυδάς 2017).



Εικ.4. Νίκος Περάκης (φωτογραφία από Οδηγό Μουσείου Μαρμαροτεχνίας Τήνου, 63).



Εικ.5α Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας. Υπογραφή Ν. Περάκη (1939) (Σβώλη 2017).



Εικ.5β Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. Υπογραφή Ν. Περάκη (1929) (Σβώλη 2017).



Εικ.6. Αγρίνιο Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας.
Η κεντρική όψη του τέμπλου (1939) (Σβώλη 2017).



Εικ.7. Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας.
Η όψη του νότιου τμήματος του τέμπλου (Σβώλη 2017).



Εικ.8α. Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας. Όψη κεντρικού θωρακίου με δύο παγώνια (Σβώλη 2017).



Εικ.8β. Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας. Όψη κεντρικού Θωρακίου με διπλούς ράβδους Χ (Σβώλη 2017).



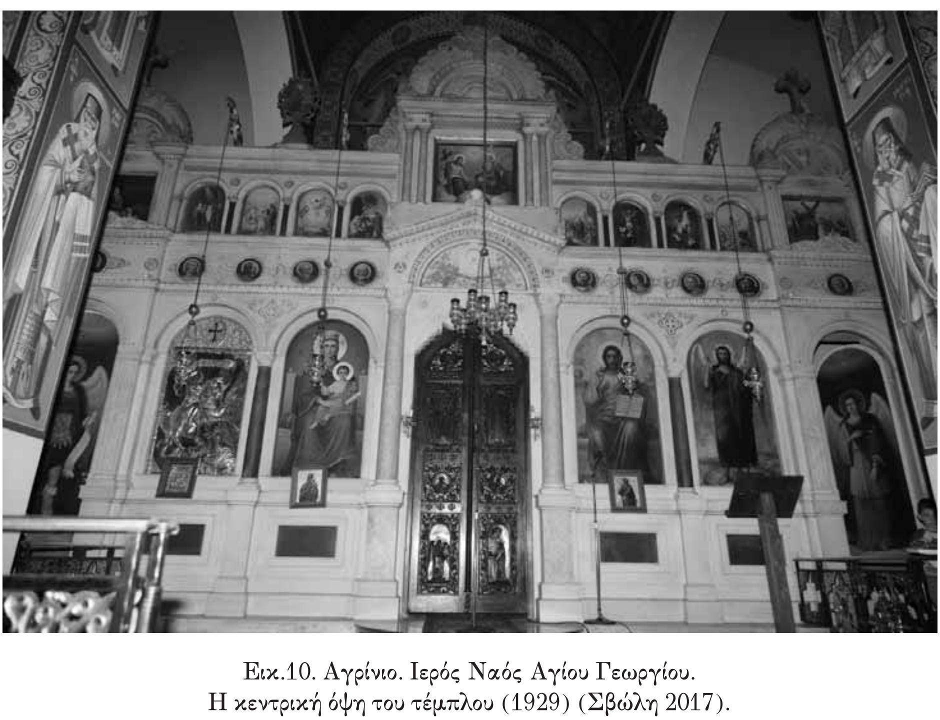
Εικ.9α. Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας. Όψη εφέστιας εικόνας Αγίας Τριάδας (Σβώλη 2017).



Εικ.9β. Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας.
Όψη κεντρικού διακοσμητικού μοτίβου Δεσποτικών εικόνων με δικέφαλο αετό (Σβώλη 2017).



Εικ.9γ. Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας. Όψη των δίδυμων κιονόκρανων παρά τη Ωραία Πύλη (Σβώλη 2017).



Εικ.10. Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου.
Η κεντρική όψη του τέμπλου (1929) (Σβώλη 2017).



Εικ.11. Αγρίνιο. Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. Η όψη του βόρειου τμήματος του τέμπλου (Σβώλη 2017).



Εικ.12α. Αγρίνιο Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου.
Λεπτομέρεια Επίστεψης με την εικόνα Αγίας Τριάδας (Σβώλη 2017).



Εικ.12β. Αγρίνιο Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. Λεπτομέρεια Νότιου Βημόθυρου με την εικόνα του Αρχαγγέλου Γαβριήλ (Σβώλη 2017).

Δημήτριος Ι. Κουτσογιάννης

ΤΑΦΙΚΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΝΕΓΡΕΠΟΝΤΗ - ΟΥΡΑΝΗ

Το ταφικό μνημείο Νεγρεπόντη - Ουράνη ευρίσκεται στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών[1], στον τέταρτο τομέα (με αριθμό τάφου: 584) (Εικ. 1). Πρόκειται για μνημείο που κατασκευάστηκε στα τέλη του 19[ου] αιώνα και χρησιμοποιήθηκε για μέλη της οικογενείας Μενελάου Νεγρεπόντη (1838-1893) (Εικ. 2) και της συζύγου Ελένης Βαλλιάνου - Νεγρεπόντη (1854-1927) (Εικ. 3), κόρης του Ανδρέα Βαλλιάνου, καθώς και του υιού τους Μιλτιάδη Νεγρεπόντη (1873-1951), τραπεζίτη και υπουργού Οικονομικών στην πρώτη κυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου[2]. Ο τάφος χρησιμοποιήθηκε μετέπειτα για τον ενταφιασμό του ποιητή Κώστα Ουράνη (1890-1953) (Εικ. 4) και της συζύγου του Ελένης Νεγρεπόντη - Ουράνη (1896-1971), κριτικού λογοτεχνίας και θεάτρου καθώς και συγγραφέως, γνωστής με το ψευδώνυμο Άλκης Θρύλος, κόρηw του Μιλτιάδη Νεγρεπόντη. Η οικογένεια Μενελάου Νεγρεπόντη, η οποία είχε καταγωγή από την Χίο και αρκετά μέλη της διέμεναν στην Κωνσταντινούπολη, έχει επίσης οικογενειακό τάφο στο κοιμητήριο του Σισλί (Εικ. 5) στην Κωνσταντινούπολη. Στο ορθόδοξο κοιμητήριο του Αγίου Γεωργίου στη Σύρο υπάρχει επίσης ταφικό μνημείο της οικογενείας Νεγρεπόντη. Στο κέντρο της Αθήνας, στην πλατεία Συντάγματος, στην συμβολή των οδών Αμαλίας και Όθωνος η οικογένεια είχε στην ιδιοκτησία της το επιβλητικό μέγαρο, έργο του αρχιτέκτονα Ευγενίου Τρούμ, που οικοδομήθηκε το 1880 και κατεδαφίσθηκε το 1956[3].

Τα στοιχεία των αρχείων του ιδρύματος Ουράνη[4] μας πληροφορούν ότι η κόρη του Κώστα Ουράνη, Αγγελική, από την πρώτη του σύζυγο που ήταν από την Πορτογαλία, υιοθετήθηκε μετά τον θάνατό του από την σύζυγό του Ελένη.

---

1. Για το Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών βλ., Σ. Λυδάκης, *Μια Πολύτιμη Γλυπτοθήκη το Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών*, Αθήνα 1981. Ε. Αγγελομάτη - Τσουγκαράκη, *Το Α΄ Νεκροταφείο της Αθήνας, πηγή για τη νεώτερη ελληνική ιστορία*, Αθήνα 1982. Μ. Δανιήλ, Η εξέλιξη του Α΄ Κοιμητηρίου της Αθήνας μέχρι τα χρόνια του Μεσοπολέμου, *Αρχαιολογία*, τ. 100, Σεπτέμβριος 2006. Μ. Καρδαμίτση - Αδάμη, Μ. Δανιήλ, *Το Α΄ Κοιμητήριο της Αθήνας: Οδηγός των μνημείων και της ιστορίας του*, Αθήνα, Ολκός, Ελληνική Εταιρεία Περιβάλλοντος και Πολιτισμού, 2017.

2. Κυβέρνηση Ελευθερίου Βενιζέλου, από την Γενική Γραμματεία Κυβερνήσεως.

3. Κ. Η. Μπίρης, *Αι Αθήναι, από του 19[ου] εις τον 20[ου] Αιώνα*, Αθήνα [5]2005, 182-183

4. Αρχείο Ιδρύματος Ουράνη.

Η Αγγελική παντρεύτηκε ανιψιό του συγγραφέα Oscar Wild, ο οποίος ενταφιάσθηκε στον ίδιο οικογενειακό τάφο το 1991, όπως μαρτυρά η μαρμάρινη πλάκα στο μνημείο. Το 2014 απεβίωσε η Αγγελική στην Λισσαβώνα, όπου διέμενε τα τελευταία χρόνια. Στο μνημείο είναι ενταφιασμένα και άλλα άτομα της οικογενείας Νεγρεπόντη, καθώς και το ζεύγος Otto και Catherine Lueders, όπως φαίνεται σε μαρμάρινη πλάκα αριστερά της σαρκοφάγου. Ο Otto Lueders (1844-1912) ήταν Γερμανός αρχαιολόγος και γενικός πρόξενος στην Αθήνα.

Το ταφικό μνημείο φαίνεται να έχει αρχικό σχεδιασμό από τον αρχιτέκτονα Ernst Ziller[5] (Φεβρουάριος 1893), στου οποίου τα σκίτσα εικονίζονται κατά σειρά μαρμάρινη σαρκοφάγος πάνω σε βάθρο, γυναικεία προτομή πάνω σε ιωνικό κίονα και ανθεμωτή στήλη με ανδρικό ανάγλυφο πορτρέτο. Σε γραπτή πηγή σχετικά με το έργο του Τσίλλερ, αναφέρεται ότι ο γλυπτικός διάκοσμος φιλοτεχνήθηκε από τον γλύπτη Λεωνίδα Δρόση[6] (Εικ. 6). Αν ισχύει κάτι τέτοιο, τότε θα πρέπει αυτό να έχει συμβεί πριν το 1882, που είναι η ημερομηνία του θανάτου του Δρόση, και να αναζητηθούν τα γλυπτά. Η σχέση του Τσίλλερ θα συνεχισθεί με τις οικογένειες Βαλλιάνου και Νεγρεπόντη, καθώς θα είναι ο επιβλέπων του έργου της Εθνικής Βαλλιάνειου Βιβλιοθήκης, που σχεδίασε ο αρχιτέκτονας Θεόφιλος Χάνσεν. Μπροστά στη Βιβλιοθήκη έχει τοποθετηθεί ο ανδριάντας του Παναγή Βαλλιάνου, φιλοτεχνημένος από τον Γ. Μπονάνο.

Η ταφική σύνθεση, όπως φαίνεται στο σχέδιο του Τσίλλερ, δεν εφαρμόζεται διότι έχει συνθετικές αδυναμίες: τρία ταφικά σήματα με έντονη σημειολογία, παρατεταγμένα εν σειρά. Είναι αδύνατο να εκτελεσθούν και τα τρία, και μάλιστα με την επιτύμβια ανθεμωτή στήλη να είναι υψηλότερη του κίονα, με την προτομή στην κορυφή του. Είναι μάλλον προφανές ότι ο Τσίλλερ παρουσιάζει την σύνθεση, ώστε να γίνει η επιλογή ενός εκ των τριών ταφικών σημάτων και όχι σαν τελική πρόταση.

Εκτελείται, τελικά, η πρόταση με την σαρκοφάγο που τοποθετείται στο κέντρο του χώρου. Η σαρκοφάγος είναι ελαφρώς τροποποιημένη, σε σχέση με τον αρχικό σχεδιασμό, και δεν φέρει πλέον το στεφάνι με την γυναικεία κατατομή. Τον κίονα με προτομή στην κορυφή του και το ναϊσκόσχημο ταφικό μνημείο, προσφιλή του θέματα, θα τα χρησιμοποιήσει ο Τσίλλερ σε δωρικό ρυθμό, αντί του ιωνικού αυτή τη φορά, μερικά χρόνια αργότερα, λίγο νοτιότερα του ταφικού μνημείου Νεγρεπόντη, στον τάφο του Αναστασίου Ευγενίδη (1899) (Εικ. 7). Η

5. Από την πλούσια βιβλιογραφία για τον E. Ziller (Ερνέστο Τσίλλερ):, βλ. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, Α. Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *Ernst Ziller, Αναμνήσεις*, Libro, Αθήνα 1997. Μ. Ζ. Κασιμάτη (επιμ.), *Ερνέστος Τσίλλερ αρχιτέκτων (1837-1923), Κατάλογος Έκθεσης*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 2010 (εξής: Κασιμάτη (επιμ.), *Ερνέστος Ζίλλερ αρχιτέκτων*). Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, *Έρνστ Τσίλλερ, Η Τέχνη του Κλασικού*, 1837-1923, Αθήνα, 2006.

6. Μ. Ζ. Κασιμάτη (επιμ.), *Ερνέστος Τσίλλερ αρχιτέκτων*, Αθήνα 2010, 257.

εκτέλεση της γλυπτικής σύνθεσης της σαρκοφάγου δεν γνωρίζουμε σε ποιόν αποδίδεται και με δεδομένο ότι ο Δρόσης δεν ήταν ιδιαίτερα δραστήριος στην φιλοτέχνηση των έργων του, ίσως θα πρέπει να στραφούμε σε κάποιον από τους άξιους και ικανούς μαθητές του. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς τη μορφολογική συγγένεια της σαρκοφάγου που φιλοτεχνεί ο μαθητής του Δρόση, Ιωάννης Καρακατσάνης, για την οικογένεια Ζάππα, στον πέμπτο τομέα του Α΄ Κοιμητηρίου, που χάνει πρόωρα νεαρά άτομά της. Πρόκειται για σαρκοφάγο μικρών διαστάσεων με επίστεψη νεαράς μορφής μέσα σε στεφάνι, μοτίβο που παρατηρείται και στο αρχικό σχέδιο του ταφικού μνημείου Νεγρεπόντη, σε πρόταση του Δρόση (Εικ. 8).

Περιγραφή του μνημείου

Ο τάφος αποτελείται από έναν περίβολο που οριοθετείται από χαμηλά μαρμάρινα ανάγλυφα θωράκια, ενώ στη νότια πλευρά του υπάρχει δίφυλλη μεταλλική θύρα με τα αρχικά γράμματα Α Ν, μάλλον της Αικατερίνης Νεγρεπόντη. Τυπολογικά, ο περίβολος είναι από τα πρώτα είδη ταφικών φραγμάτων που παρουσιάζονται στο Α΄ Κοιμητήριο. Διαμορφώνεται περιμετρικά και προσομοιάζει στο παλαιοχριστιανικό χαμηλό διάφραγμα πρεσβυτερίου[7]. Στο άνω μέρος τους επιστέφονται με έναν οριζόντιο πλοχμό που φέρει επαναλαμβανόμενα στοιχεία. Η εμπρόσθια όψη τους, κάτω από τον πλοχμό της επίστεψης, φέρει ένα διακοσμητικό στοιχείο που παρατηρείται σε αρκετά γειτονικά ταφικά μνημεία, γεγονός που δηλώνει ότι δεν σχεδιάστηκε ειδικά για τον συγκεκριμένο τάφο, αλλά ήταν ένα σύνηθες διακοσμητικό μοτίβο ή, αν σχεδιάστηκε πρώτο, αντιγράφηκε από τα υπόλοιπα. Πρόκειται για φυτικό διάκοσμο με μεγαλύτερους πλοχμούς, που εναλλάσσουν τα φύλλα και τα άνθη τους με περίτεχνο και λεπτομερή τρόπο.

Στο κάτω μέρος του θωρακίου υπάρχει μια ζώνη με μαίανδρο, που οριοθετείται μεταξύ δύο ταινιών. Το εσωτερικό των θωρακίων είναι επίπεδο και στερείται ανάγλυφου διακόσμου. Στις γωνίες του περιβόλου υπάρχουν τέσσερις πεσσίσκοι που επιστέφονται με τετράγωνο μαρμάρινο στοιχείο που φέρει κατατομή γείσου και πάνω του στηρίζονται μαρμάρινες καλυκωτές γλάστρες. Τα θωράκια εδράζονται σε μαρμάρινες συνεχείς βάσεις σε μορφή σηκοβάτη, ενώ στη δυτική και νότια πλευρά, κάτω από αυτές, είναι τοποθετημένοι μαρμάρινοι ορθοστάτες μεγαλύτερου ύψους λόγω της κλίσης του εδάφους, στο οποίο είναι κατασκευασμένο το ταφικό μνημείο.

7. Α. Κ. Ορλάνδος, *Η Ξυλόστεγος Παλαιοχριστιανική Βασιλική της Μεσογειακής Λεκάνης*, Αθήναι 1952-1956, 526-528. Ι. Στουφή - Πουλημένου, *Το φράγμα του ιερού βήματος στα παλιοχριστιανικά μνημεία της Ελλάδος. Μελέτη αρχαιολογική και λειτουργική*, Αθήνα 1999.

Εντός του περιβόλου, μία ζώνη είναι πλακοστρωμένη, σε τμήμα της επιφάνειάς του, στον άξονα από την είσοδο προς τη σαρκοφάγο, με μαρμάρινες πλάκες μικρού πάχους. Υπάρχουν, επίσης, μαρμάρινος σταυρός και μαρμάρινες γλάστρες, που φέρουν στον κορμό τους φυτικό διάκοσμο και είναι τοποθετημένες πάνω στις πλάκες. Στο εσωτερικό του περιβόλου, είναι τοποθετημένη σε ένα μαρμάρινο βάθρο, στο μέσον του χώρου, μια μεγάλη περίτεχνη σαρκοφάγος.

Σαρκοφάγος

Η μαρμάρινη σαρκοφάγος, τοποθετημένη πάνω σε μαρμάρινο βάθρο, είναι ένα προσφιλές θέμα ως ''ταφικό σήμα'', κατά την περίοδο από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ου αιώνα σε τάφους εύπορων οικογενειών[8]. Είναι ιδιαίτερα διακοσμημένη, σε όλη της την επιφάνεια. Στο επάνω μέρος του καλύμματος φέρει έναν συνεχή πλοχμό με παρεμβολή μικρών ανθεμίων. Το κάτω μέρος οριοθετείται με οριζόντια σειρά σφαιρικών αστραγάλων και αμέσως πιο κάτω υπάρχει νεροσταλάκτης με δωρικό κυμάτιο. Το κύριο σώμα της φέρει κυρτή ζωφόρο με ανάγλυφους πλοχμούς που εναλλάσσουν φυτικά μοτίβα με σταυρούς μέσα σε κύκλους.

Η ζωφόρος οριοθετείται στο επάνω και κάτω μέρος με σφαιρικούς αστραγάλους, ενώ το κάτω μέρος της καμπυλώνει με ένα μοτίβο που μεταφέρεται ως επιρροή από το υπερκείμενο δωρικό κυμάτιο. Η κοιλόκυρτη απομείωση καταλήγει σε βάση, κατ' επίδραση από βάσεις αττικού τύπου, με τροχίλο (σκοτία) και τορό που είναι διακοσμημένος με ανάγλυφο πλοχμό. Θα μπορούσε κανείς να διακρίνει και επιρροές από το προφίλ των αρχαϊκών κρατήρων[9]. Στο κάτω μέρος της φέρει δύο μαρμάρινα στηρίγματα που οι άκρες τους διαμορφώνονται σαν πόδια λέοντα.

Η βάση της αποτελείται από τρία μεγάλα μαρμάρινα στερεά. Πρόκειται για ορθογώνια παραλληλεπίπεδα, επάνω στα οποία είναι τοποθετημένος ένας μονόλιθος, όπου εδράζονται οι πόδες της σαρκοφάγου. Επί του μονόλιθου είναι τοποθετημένη σε κλίση μαρμάρινη επιγραφή με στίχο του ποιητή Κ. Ουράνη «*τότε οι νεκροί πεθαίνουνε όταν τους λησμονάνε*». Στο μέσον της επάνω επιφάνειας του καλύμματος, υπάρχει γόμφωση για την ένθεση μαρμάρινου αντικειμένου, πιθανότατα γλυπτού ή σταυρού (Εικ. 9 - 10).

8. Μ. Καρδαμίτση - Αδάμη, Μ. Δανιήλ, *Το Α΄ Κοιμητήριο της Αθήνας*, Εκδόσεις Ολκός ΕΠΕ 2017, 79-81.

Η. Μυκονιάτης, *Ελληνική τέχνη -Νεοελληνική γλυπτική*, Εκδοτική Αθηνών 1996, 15-17.

9. Αξίζει να παρατηρηθεί το σχήμα των μαρμάρινων γλαστρών που βρίσκονται εκατέρωθεν της εισόδου του ναϊσκόσχημου ταφικού μνημείου του Αναστασίου Ευγενίδη, νότια του ταφικού μνημείου Ουράνη (Εικ. 7).

Κλίμακα ταφικού θαλάμου

Η είσοδος στον ταφικό θάλαμο είναι κλεισμένη με μια μαρμάρινη πλάκα, διαστάσεων 0,96x0,885x0,055 μ., η οποία εδράζεται σε ειδικά διαμορφωμένες εγκοπές, στα μαρμάρινα μέλη που διαμορφώνουν το ανώτερο τμήμα της καταπακτής. Τα μέλη αυτά έχουν μικρή κλίση, προκειμένου να γεφυρώνεται καθ' ύψος η διαφορά από τη στάθμη του περιβόλου. Το πρώτο τμήμα της σκάλας, που φέρει τις τρείς πρώτες βαθμίδες, είναι μονόλιθος από μάρμαρο και είναι έτσι κατασκευασμένο, ώστε να προσαρμόζεται στην κλίση του εδάφους. Οι υπόλοιπες τρεις βαθμίδες είναι κτιστές με πέτρες και ασβεστοκονίαμα (εκείνες που βρίσκονται στην κατώτερη στάθμη της κλίμακας έχουν καταρρεύσει). Οι παρειές της σκάλας είναι κτισμένες με λιθοδομή που φέρει επίχρισμα (Εικ. 11).

Ταφικός θάλαμος

Ο ταφικός θάλαμος έχει ορθογωνική κάτοψη διαστάσεων 2,98x2,55 μ. Η χάραξη της καμάρας αποτελεί τμήμα κύκλου, είναι δηλαδή τμήμα κυλίνδρου. Το εσωτερικό της είναι επιχρισμένο με πολύ επιμελημένο κονίαμα που φέρει ίχνη προσομοίωσης ισοδομικού συστήματος. Το χρώμα του επιχρίσματος είναι υπόλευκο και οι γραμμές, αν και ξεθωριασμένες , δείχνουν να είναι ερυθρωπές. Ο θάλαμος είναι ορθογώνιος σε κάτοψη με ορθογωνικές κόγχες - οστεοθήκες και καμάρα. Στο δάπεδο του θαλάμου ευρίσκονται δύο μαρμάρινες προτομές, μια ανδρική και μια γυναικεία, που δεν έχει καταστεί δυνατόν να ταυτιστούν ακόμα, λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών του χώρου. Παρατηρώντας τον τρόπο που αρθρώνεται η ανδρική μορφή με συμφυή ορθογώνιο λίθο στο πίσω μέρος, δεν φαίνεται, μάλλον, να έχει κατασκευασθεί για να είναι ελεύθερα τοποθετημένη πάνω σε βάθρο (Εικ. 12).

Παθολογία

Το μνημείο έχει υποστεί την καταπόνηση μιας σειράς παραγόντων που έχουν επηρεάσει τόσο την επιφάνεια των μαρμάρων όσο και τη στατικότητά του.

α. Βλάβες. Κύριο αίτιο των βλαβών του μνημείου αποτελούν οι ρίζες των δένδρων, οι οποίες έχουν διεισδύσει ανάμεσα στους αρμούς των μαρμάρινων μελών και των αργολιθοδομών της σκάλας του υπογείου, προκαλώντας γεωμετρικές παραμορφώσεις.

Παρατηρείται σημαντική απόκλιση από την κατακόρυφο σε όλους τους πεσσίσκους και τα θωράκια του νότιου τμήματος του περιβόλου, η οποία κυμαί-

νεται από 1,5 έως 5,5 εκ. σε ύψος 50,5 εκ. (ύψος κορμού πεσσίσκου). Φτάνει, δηλαδή, η απόκλιση από την κατακόρυφο έως και τις 6°. Εκτός αυτού, επιβλαβείς ρίζες διέρχονται μέσα από τον μονόλιθο του υπέρθυρου της εισόδου του ταφικού θαλάμου, μετατοπίζοντας τον κατά 5 εκ., και αναπτύσσονται σε όλο το μήκος των μαρμάρινων ορθοστατών της βάσης της νοτιοανατολικής όψης. Το γεγονός αυτό έχει προκαλέσει τη συνολική παραμόρφωση του περιβόλου του ταφικού μνημείου. Μάλιστα, σε παλαιότερη παρέμβαση, είχε γίνει προσπάθεια κάλυψης των αρμών με λευκό τσιμέντο, προκειμένου να αντιμετωπιστεί το πρόβλημα της κακής συναρμογής των αρχιτεκτονικών μελών.

β. Φθορές. Πέραν των βλαβών που σχετίζονται με τις ρίζες των δένδρων, πολλές είναι και οι φθορές που έχουν υποστεί τα μαρμάρινα μέλη με την πάροδο του χρόνου. Έχουν δημιουργηθεί στις επιφάνειές τους σκουρόχρωμες κρούστες, που οφείλονται είτε στην ατμοσφαιρική ρύπανση είτε σε οργανικές επικαθίσεις (νεκρές αποικίες βακτηρίων).

Παρατηρείται αλλοίωση της επιφάνειας των μαρμάρινων μελών, κυρίως στην επάνω επιφάνεια της σαρκοφάγου, που οφείλεται κατά βάση στην ατμοσφαιρική ρύπανση, με τη μορφή του φαινόμενου της γυψοποίησης ή/και της ζαχαροποίησης.

Στα θωράκια, κυρίως στο εσωτερικό των πλοχμών, αλλά και στην κάτω επιφάνεια του γείσου των πεσσίσκων, σε σημεία, δηλαδή, όπου διατηρείται περισσότερο χρόνο η υγρασία, παρατηρείται η δημιουργία μαύρης κρούστας. Σε αντίστοιχα σημεία το ίδιο φαινόμενο εντοπίζεται και στην σαρκοφάγο (φυτικό διάκοσμο της ζωφόρου, στο εσωτερικό του πλοχμού, στα πόδια των λεόντων κτλ.).

Τμηματικά και σε μικρή έκταση, παρατηρείται και αποφλοίωση των επιφανειών (κυρίως στο θωράκιο της δυτικής όψης), ενώ αργιλικές επικαθίσεις εντοπίζονται στη βάση του περιβόλου, εξωτερικά, σε τμήματα των μαρμάρινων ορθοστατών. Στις φθορές του περιβόλου συγκαταλέγεται και η θραύση της βορειοδυτικής καλυκωτής γλάστρας, που επιστέφει τον πεσσίσκο , αλλά και των λεπτών πλακών, οι οποίες είναι τοποθετημένες στον άξονα μέχρι τη βάση της σαρκοφάγου. Μικρές θραύσεις παρατηρούνται, τέλος, και σε τμήματα των θωρακίων αλλά και των μαρμάρινων ορθοστατών της βάσης.

Στις παρειές της σκάλας που οδηγεί στον ταφικό θάλαμο, τόσο οι ρίζες όσο και η υγρασία έχουν προκαλέσει πτώση και αποσάρθρωση των επιχρισμάτων της αργολιθοδομής. Εσωτερικά, παρατηρείται έντονη κατερχόμενη υγρασία στην επιφάνεια του θόλου, κυρίως στα τμήματα που δεν είναι καλυμμένα στο επίπεδο του ισογείου από τις μαρμάρινες πλάκες, και το νερό διεισδύει μέσα από το χώμα, ενώ στους τοίχους εντοπίζονται τριχοειδείς ρωγμές στο επίχρισμα. Στο χώρο του ταφικού θαλάμου, το μεγαλύτερο διάστημα του έτους λιμνάζει νερό. Το γεγονός αυτό οφείλεται στα νερά της βροχής, τα οποία εισέρχονται λόγω της διαμόρφωσης των δρόμων και της φυσικής κλίσης του εδάφους.



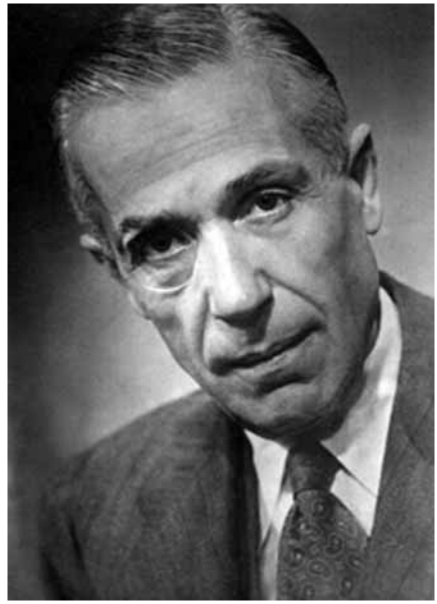
Εικ. 1. Ταφικό Μνημείο Νεγρεπόντη – Ουράνη. Είσοδος.



Εικ. 2. Μενέλαος Νεγρεπόντης.



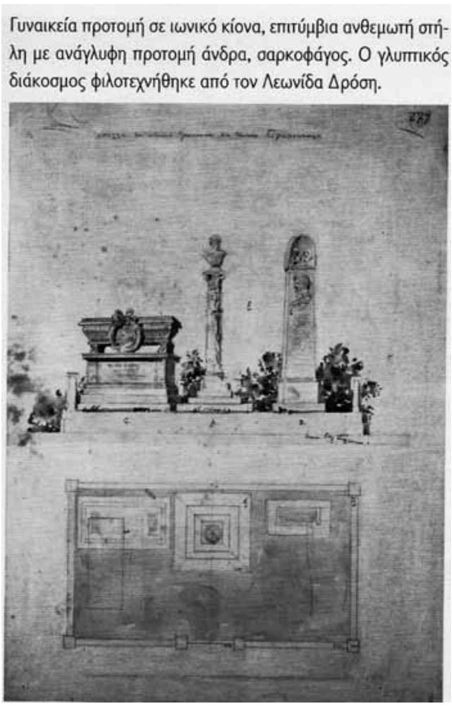
Εικ. 3. Ελένη Βαλλιάνου – Νεγρεπόντη.



Εικ. 4. Κώστας Ουράνης.



Εικ. 5. Ταφικό μνημείο Οικογενείας Νεγρεπόντη. Κοιμητήριο Σισλί. Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 6. Σχέδιο Ε. Τσίλλερ
για Ταφικό μνημείο Νεγρεπόντη.



Εικ. 7. Ταφικό μνημείο Αναστασίου
Ευγενίδη. Α′ Κοιμητήριο Αθηνών.
Αρχιτέκτονας Ε. Τσίλλερ.



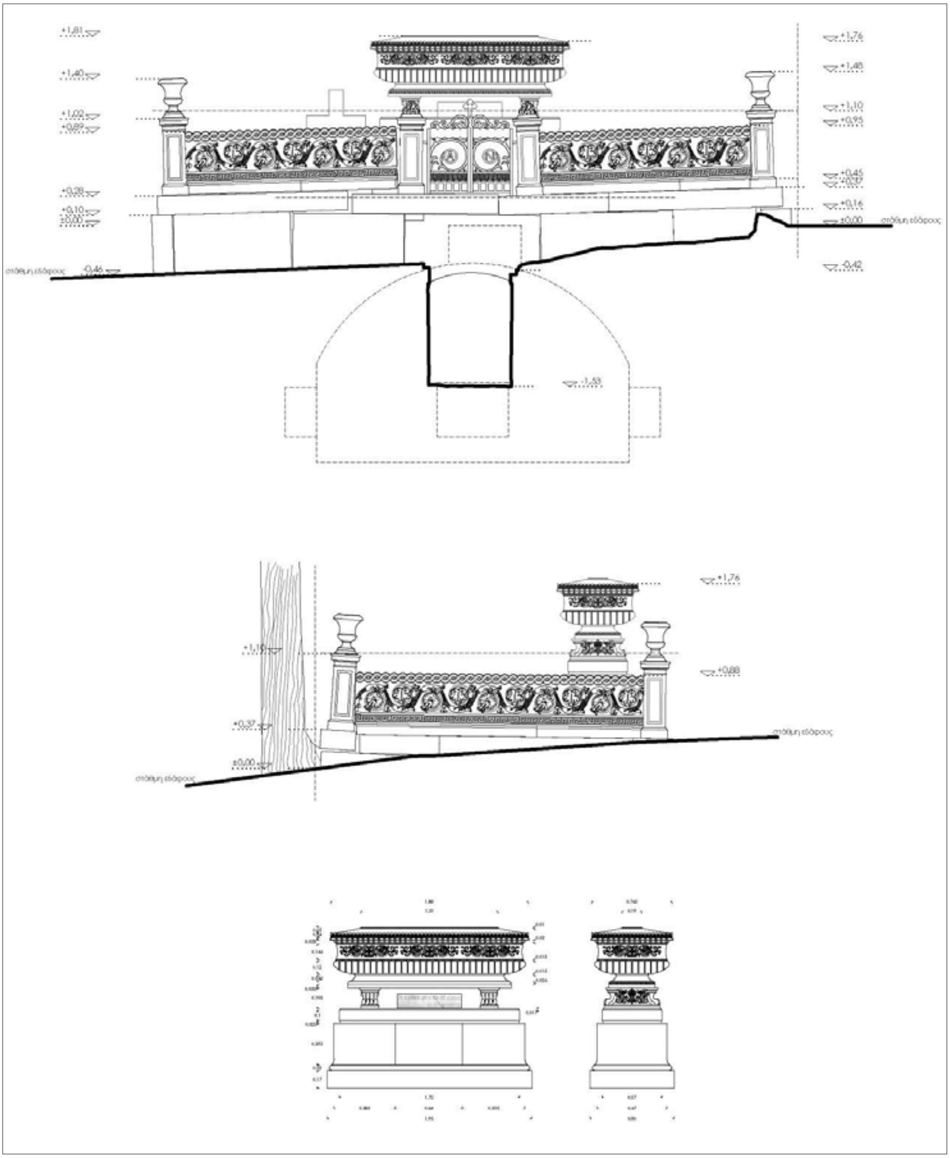
Εικ. 8. Ταφικό μνημείο
Οικογενείας Ζάππα.
Γλύπτης Ιωάννης Καρακατσάνης.



Εικ. 9. Ταφικό μνημείο Νεγρεπόντη – Ουράνη.



Εικ.10. Μαρμάρινη σαρκοφάγος ταφικού μνημείου Νεγρεπόντη – Ουράνη.



Εικ. 11. Σχέδια όψεων ταφικού μνημείου Νεγρεπόντη – Ουράνη.



Εικ.12. Υπόγειος θάλαμος ταφικού μνημείου Νεγρεπόντη – Ουράνη
με μαρμάρινες προτομές.

Αρχιμανδρίτης Διονύσιος Λυκογιάννης

Ο ΑΡΓΥΡΟΓΛΥΠΤΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΖΗΜΟΥΡΗΣ, ΝΕΟΤΕΡΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ – ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ

Ο Αθανάσιος Τζημούρης (ή Τζιμούρης) του Νικολάου γεννήθηκε, άγνωστο πότε, στους Καλαρρύτες ή Καλαρρύτη της Ηπείρου[1]. Ο Λ. Ζώης μας αναφέρει ότι ήταν αργυροχρυσοχόος του Αλή Πασά των Ιωαννίνων[2]. Στη Ζάκυνθο καταφεύγει, ως πρόσφυγας, το καλοκαίρι του 1821 μετά την καταστροφή των Καλαρρυτών από τον στρατό του Ισμαήλ Πασά, μαζί με τη γυναίκα του Στασινή και τα ανήλικα πέντε παιδιά τους, τον Δημήτριο, την Μαρία, την Ελένη, την Αικατερίνη και τη μικρότερη κόρη τους, που δεν γνωρίζουμε το όνομά της. Η απόκρυψη και εγκατάλειψη όλων των εργαλείων, των καλουπιών και της πολύτιμης πρώτης ύλης στην πατρίδα του, μαρτυρά την απρόσμενη εισβολή αλλά και την ελπίδα της επιστροφής, διαχρονικός πόθος όλων όσων με βίαιο τρόπο αναγκάζονται να ακολουθήσουν τον δρόμο της ξενιτειάς.

Η ταλαιπωρία του ταξιδιού και η αρχική τους παραμονή στο Λοιμοκαθαρτήριο της Ζακύνθου οδηγούν στον θάνατο της μικρότερης κόρης του[3]. Οι μέχρι τώρα γνωστές αρχειακές μαρτυρίες και κυρίως η διαθήκη του Αθανασίου Τζημούρη, που συντάχθηκε στις 11 Μαΐου 1823[4], μας βοηθούν να διαπιστώσουμε τον ισχυρό και έντιμο χαρακτήρα του Ηπειρώτη ασημουργού. Έχοντας επωμισθεί τη φροντίδα πενταμελούς οικογένειας, ο Τζημούρης ανασυντάσσεται είτε συνεργαζόμενος με τους ομότεχνους συντοπίτες του Καλαρρυτινούς που βρήκε να έχουν εργαστήρια στο νησί, όπως την οικογένεια Μπάφα, είτε δημιουργώντας «συντροφία»[5].

---

1. Μελέτιος, *Γεωγραφία παλαιά και νέα*, τομ. τ. Β΄, Βενετία 1807, 284. Για την ονομασία βλ. Αρ. Σούλης, «Συμβολή εις την ιστορίαν των Καλαριτών», *Ηπειρωτικά Χρονικά 7* (1932), 149-151.

2. Λ. Ζώης, *Λεξικόν Ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου*, τομ. Α΄, Ζάκυνθος ²2011, 647 (στο εξής: Ζώης, *Λεξικόν*).

3. Χρ. Γκολφινόπουλος-Αικ. Μουσαφίρη, *Καλαρρύτες της πέτρας και του ασημιού*, Ιωάννινα 2011, 67, 70-71 (στο εξής Γκολφινόπουλος-Μουσαφίρη, *Καλαρρύτες*).

4. Λ. Ζώης, «Αθανάσιος Τζιμούρης», *Επτανησιακόν Βήμα* 6 (30 Απριλίου 1956), 1.

5. Για τον Αθανάσιο Τζημούρη βλ. κυρίως Σπ. Δε Βιάζης, «Η χρυσοχοϊκή τέχνη εν Ζακύν-

Ο Τζημούρης, υπογράφοντας εκ μέρους και των συντρόφων-συναδέλφων του, ζητεί με επιστολή στις 15 Σεπτεμβρίου 1821 προς τον συγγενή του Γεώργιο Δουρούτη να του αποστείλει ο τελευταίος εργαλεία από την Αγκώνα της Ιταλίας, γνωρίζοντας ότι εκεί υπάρχουν τα καλύτερα[6]. Από τα γραφόμενα στη διαθήκη του Αθανασίου συμπεραίνουμε ότι η επαγγελματική συνεργασία, με διάθεση οικονομικού κεφαλαίου χωρίς έγγραφη συμφωνία και μάρτυρες, οδήγησε σε οδυνηρές προστριβές. Αυτός είναι και ο λόγος που συμβουλεύει τον υιό του Δημήτριο, πρώτον, να μη δανείζει σε κανέναν, διότι η εκζήτηση των οφειλομένων σε καθιστά εχθρό των οφειλετών, και δεύτερον, να μην κάνει με κανέναν συντροφία σε μελλοντική άδεια για το δικό του εργαστήριο, παρά να συνεργαστεί μόνο με τον Χριστόδουλο Γκρέτζο ή Γκέρτζο.

Ο Αθανάσιος ασθένησε από αιματολογικό νόσημα του λεμφικού συστήματος. Σε λιγότερο από ένα μήνα από τη σύνταξη της διαθήκης, στις 3 Ιουνίου 1823, οδηγήθηκε τελικά στον θάνατο και ετάφη στον ναό του Αγίου Γεωργίου των Λατίνων[7] χωρίς να καταφέρει, όπως αναφέρεται στη διαθήκη του, να μεταβεί στην Ιταλία για τις συνιστώμενες από τους γιατρούς λουτροθεραπείες[8] (Εικ. 1).

Η σύζυγος του Αθανασίου Τζημούρη, Στασινή Παράσκη ή Παράσχη, ήταν κόρη του μεγαλέμπορου Θεόδωρου Παράσκη, ο οποίος το 1763 ιδρύει κατάστημα στα Ιωάννινα. Ο Θεόδωρος Παράσκης διατηρούσε επαγγελματικές σχέσεις με τον γαμπρό του Γεώργιο Δουρούτη και άλλους συντοπίτες του εμπόρους στην Ιταλία[9]. Το 1812 και το 1815 ο Θεόδωρος φυλακίζεται από τον Αλή Πασά[10] και με την εισβολή στους Καλαρρύτες το 1821 ο υπέργηρος πατέρας της Στασινής, είναι από τους πρώτους που αποκεφαλίζονται, με την μητέρα

θω», *Πινακοθήκη* 4 (1904-1905), 54. Ντ. Κονόμος, *Ηπειρώτες στη Ζάκυνθο*, Ιωάννινα 1964, 25-28. Ο ίδιος, «Ζάκυνθος Πεντακόσια χρόνια», στο: *Τέχνης Οδύσσεια*, τ. 5, τευχ. Β', Αθήνα 1989 (στο εξής: Κονόμος, *Τέχνης Οδύσσεια*), 84-87. Πόπη Ζώρα, *Δύο μεγάλοι μαστόροι του ασημιού*, Αθήνα 1972, 8-17, (στο εξής: Ζώρα, *Δύο μεγάλοι μαστόροι*). Β.Ν. Παπαδοπούλου, «Ηπειρώτες χρυσικοί και αργυροχόοι», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 39 (2005), 78-79, Δημ. Καλούσιος, «Καλαριτινοί μεταλλοτεχνίτες», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 39 (2005) 169-187, (στο εξής: Καλούσιος, *Καλαριτινοί μεταλλοτεχνίτες*), Αρχιμ. Διον. Λυκογιάννης, «Ένα άγνωστο ευαγγελιοκάλυμμα του Αθανάσιου Τζημούρη στη Ζάκυνθο», στο *Δ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Κτήριο Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημιούπολη, 13-15 Νοεμβρίου 2015). Πρακτικά*, Αθήνα 2017, 749-760, (στο εξής: Λυκογιάννης, *Ένα άγνωστο ευαγγελιοκάλυμμα*).

6. Γκολφινόπουλος-Μουσαφίρη, *Καλαρρύτες*, 71.

7. Χειρόγραφη σημείωση Λεωνίδα Λ.Ζώη από το βιβλίο θανόντων του Αγίου Γεωργίου των Λατίνων, ευρισκόμενο στα ΓΑΚ Αρχεία Νομού Ζακύνθου (Εικ. 1).

8. Ζώης, *Λεξικόν*, 647.

9. Γ.Παπαγεωργίου, «Μαρτυρίες για τις δραστηριότητες Καλαρρυτινών εμπόρων (τέλη 18ου αι.-1821)», *Ηπειρωτικά Χρονικά 30* (1992), 183-185.

10. Γκολφινόπουλος-Μουσαφίρη, *Καλαρρύτες*, 90, 92.

της να ακολουθεί το βίαιο συναπάντημα με τον θάνατο[11]. Στους Καλαρρύτες ακόμη σώζεται η βρύση στην είσοδο της μεγαλοπρεπούς οικίας τους, με χρονολογία 1768[12].

Σε επιστολή προς τον ανιψιό της Κωνσταντίνο Δουρούτη στις 24 Φεβρουαρίου 1831, η χήρα πια Στασινή ή Τασιό Παράσκη εξιστορεί τη δεινή οικονομική κατάσταση, που από καιρό έχει περιέλθει, δουλεύοντας ακόμη και ως υπηρέτρια «...και ακόμα χρεία να υπάγω εις ξένο οσπήτη να δουλέψω δια ψωμή λοιπόν χρεία υπομονή ανιψιέ κονσταντή, ότι έτζη η τύχη μου...»[13].

Τη δυναμικότητα της πολύπαθης Στασινής και τον αγώνα της να επιβιώσει σε ξένο μέρος, πάρα τις όποιες αντιξοότητες –η οικογένειά της δεν είχε καν την υπηκοότητα του Ιονίου πολίτη– επιβεβαιώνει ένα ανέκδοτο έγγραφο, που διέσωσε ο Λ. Ζώης. Πρόκειται για επίσημη επιστολή από τη γραμματεία του Εμποροδικείου προς τη Διοίκηση του Επαρχείου με χρονολογία 1/13 Αυγούστου 1834[14] (Εικ. 2, 3). Στην επιστολή αναφέρεται ότι στις 15/27 Ιουνίου 1827 είχε γίνει κατάσχεση δύο κιβωτίων-κασελών με πράγματα του Αθανασίου Τζημούρη. Το Πρωτοδικείο με απόφασή του,στις 3 Ιουλίου 1834, απάλλαξε την ενάγουσα από την διαφορά για τον πολιτειακό φόρο, που είχε ανακύψει μεταξύ της χήρας Παράσκη και του Δημοσίου Συνηγόρου, και διέταξε την επιστροφή σε αυτήν, όλων των κατασχεθέντων αντικειμένων.

Έκτοτε, οι όποιες μαρτυρίες σιωπούν για την οικογένεια του Αθανασίου Τζημούρη. Στη Ζάκυνθο κατέφυγε και ο Γεώργιος Τζημούρης, χρυσοχόος κι αυτός στο επάγγελμα και συγγενής του Αθανασίου. Η μόνη σωζόμενη αναφορά για τον Γεώργιο από την οικογένεια του Αθανασίου Τζημούρη γίνεται στην επιστολή της γυναίκας του τελευταίου προς τον ανιψιό της Κωνσταντίνο Δουρούτη[15].

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζουμε τέσσερις άγνωστες αρχειακές μαρτυρίες για τον Γεώργιο Τζημούρη. Οι τρεις βρίσκονται στα κατάλοιπα του Λ. Ζώη στα ΓΑΚ Αρχεία Νομού Ζακύνθου, προερχόμενα από το παλιό Αρχειοφυλακείο, και την τέταρτη εντοπίσαμε στο Αρχείο της Μονής Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου. Στο λεξικό του ο Λ. Ζώης καταγραφεί τον Γεώργιο Τζημούρη ως «άριστο μεταλλογλύφο εις εκκλησιαστικά και οικιακά σκεύη, συνεργασθείς μετά του Διαμάντη Μπάφα»[16].

Η πρώτη χρονολογικά αρχειακή μαρτυρία είναι γραμμένη από τον γραμμα-

11. Όπ.π., 68.

12. Όπ.π., 123.

13. Όπ.π., 80.

14. Βρίσκεται στα ΓΑΚ Αρχεία Νομού Ζακύνθου.

15. Γκολφινόπουλος-Μουσαφίρη, *Καλαρρύτες*, 79-80.

16. Ζώης, *Λεξικόν*, 647.

τέα της Μονής του Αγίου Διονυσίου, Βαρθολομαίο Γραμματικόπουλο και αφορά εκτίμηση κλαπέντων ταμάτων από «κάσα ελεημοσύνης» στον ναό του Αγίου Διονυσίου στην πόλη της Ζακύνθου: «1833 Δικεμβρίου 22... παρησία των Κυρίων Γεωργίου Δικοπούλου και Γεωργίου Τζιμούρι και συντρόφου του χρισικοί εκλελεγμένοι παρ' ημών δια να ζηγιάσουν και ξετιμώσουν τα αυτά τάματα και παρησία ομοίως των Ιερομονάχων εφημερίου Σεραφείμ Θεριανού και Διονυσίου Καψάσκη...»[17].

Η δεύτερη αφορά αυτόγραφη μάλλον σημείωση αγοράς ασημιού και χρυσού των ετών 1844-1845:

«1844, νοεμβρίου 23- αγόρασα εγώ ο γεώργιος τζιμούρης από/
ιωάνη ανδραβιδιότι χρισάφι 4. ... πένες 13/
δικεμβρίου 4. Ασίμι οτάβα 3. ... [πένες] 21/
1845. ιουνίου 11. Ασίμι ρουμανέτα ογιες 4. τάλαρ. 3. [πένες] 16./
δικεμβρίου 22. Ένα κομάτι χρισάφι από μπαστούνι τάλ. 7. [πένες] 10./
τζεκίνια 6. ½.
γεώργιος τζιμούρις αγόρασα τα άνοθεν» (Εικ. 4).

Τον Απρίλιο του 1850, με διαταγή του υπομοίραρχου της Ζακύνθου, διατάσσεται έλεγχος στα καντούνια της πόλης για να εντοπιστούν αυτά που έχουν καταστεί αδιέξοδα με παράνομες περιφράξεις. Στην αναφορά που συντάχθηκε προς τον υπομοίραρχο στις 15 Απριλίου 1850 αναφέρεται: «Εν κλιόμα με πόρτα ξύληνη αναμεταξύ εις τα οσπήτια των Κυρίων/ Βιτζέντζου Τζεταδίνου και Διονυσίου Σονίτζαμοντιότα όθεν/ κατοικεί ο χρυσοχόος Γεώργιος Τζημούρης περιοχή Οδηγήτριας.». Ο Γεώργιος Τζημούρης κατοικούσε σε ενοικιαζόμενο σπίτι στην ενορία της Οδηγήτριας, όπως θα δούμε και παρακάτω, στο κέντρο σχεδόν της πόλης της Ζακύνθου, εκεί όπου οι Ηπειρώτες πρόσφυγες είχαν εμπορικά δραστηριοποιηθεί.

Η πιο σημαντική μαρτυρία, που μας παρέχει στοιχεία για την οικογένεια του Γεωργίου Τζημούρη, είναι η διαθήκη του με χρονολογία 15/27 Ιουνίου 1883. Ο συμβαιολογράφος Ιωάννης Φλαμπουριάρης καλείται στο σπίτι του Γεωργίου Τζημούρη στην ενορία της Οδηγήτριας και τον βρίσκει κλινήρη και ασθενούντα. Δίπλα στον ασθενή βρίσκονται οι τρεις συμφωνημένοι μάρτυρες, Ιωάννης Δαμίρης, Χριστόδουλος Αρλέτος και Ελευθέριος Τζηρός[18], χωρίς να υπάρχει μεταξύ των εμπλεκομένων προσώπων καμία επαγγελματική συνεργασία, όπως σημειώνεται στο έγγραφο. Ο διαθέτης αφήνει τη μικρή περιουσία στα δύο

17. Αρχείο Μονής Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου, Κατάστιχο αρ. 9, σ. 74v.

18. Πρόκειται για Καλαρρυτινούς πρόσφυγες εγκατεστημένους στη Ζάκυνθο, βλ. Ζώης, *Λεξικόν*, 63, 144. Η οικογένεια Τζηρού δεν αναφέρεται στο Λεξικό του Ζώη. Απαντάται στη Ζάκυνθο τα έτη 1860-1862 ο αργυροχόος Παντελής Τζηρός.

του παιδιά Ελένη και Κωνσταντίνο και ζητεί να ταφεί στο μνήμα της οικογενείας του στον ναό του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτζη. Ως διαχειριστές του μεριδίου, που αντιστοιχεί στον υιό του Κωνσταντίνο, ο οποίος φαίνεται πως λείπει εκτός Ζακύνθου για μεγάλο χρονικό διάστημα, διορίζει τους Ιωάννη Τουτουνάκο[19] και Δημήτριο Θωμά (Εικ. 5, 6). Εκείνο που προβληματίζει τον ερευνητή είναι το πατρώνυμο Νικόλαος, ίδιο με αυτό του Αθανασίου Τζημούρη. Να ήταν άραγε ο Γεώργιος Τζημούρης ο αδελφός του Αθανασίου που αναφέρεται σε προφορική παράδοση; Να ήταν ένας από τους ατυχώς συνεργασθέντες με τον Αθανάσιο Τζημούρη και για αυτό δεν αναφέρεται στη διαθήκη του; Η μέχρι τώρα έρευνα δεν μπορεί να το αποδείξει. Και οι δύο πάντως συνεργάστηκαν με τον συντοπίτη τους καλαρρυτινό Γεώργιο Διαμάντη Μπάφα.

Στην παρούσα εργασία θα περιοριστούμε στην παρουσίαση δύο αργυρών έργων, που το πρώτο αποδίδεται στον Αθανάσιο Τζημούρη και το δεύτερο στον Γεώργιο Τζημούρη ή στον Γεώργιο Μπάφα. Ο Κ. Φαλτάιτς[20] είναι ο πρώτος που κάνει αναφορά σε έναν αργυρόγλυπτο σταυρό ευλογίας, που σήμερα βρίσκεται στον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Αθανασίου των Ιωαννίνων, ο οποίος, βλέποντας τη σφραγίδα ΑΤ, αναφέρει ως δημιουργό τον Αθανάσιο Τζημούρη (Εικ. 7). Την άποψη αυτή ακολουθούν και μεταγενέστεροι μελετητές[21]. Αγνοήθηκαν όμως οι υπόλοιπες τρεις σφραγίδες αλλά και το γεγονός ότι το μόνο μέχρι σήμερα γνωστό σφράγισμα του ονόματος του Αθανασίου Τζημούρη είναι αυτό με βουλοκέρι και τα αρχικά ΑΖ σε Ευαγγέλια στη Μονή Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα, στον ναό του Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο και στον ναό της Αγίας Αικατερίνης του Γρυπάρη[22], επίσης στη Ζάκυνθο, όπου διακρίνεται το αποτύπωμα της σφραγίδας. Το ότι υπάρχει η χειρόγραφη υπογραφή, το κόστος και η σφραγίδα του τεχνίτη, έστω με βουλοκέρι, στα Ευαγγέλια με προορισμό τα Επτάνησα, δεν το θεωρούμε τυχαίο, μιας και ο νόμος στα Ιόνια Νησιά υποχρέωνε τη σφράγιση κάθε αργυρού αντικειμένου[23].

Στην αυτοψία που κάναμε στο Μουσείο Αργυροτεχνίας των Ιωαννίνων, κατά τη διάρκεια της έκθεσης «Όταν η τέχνη γίνεται ιερή»[24], διαπιστώσαμε ότι οι τέσσερις σφραγίδες που φέρει ο σταυρός, συγκεντρωμένες στην μπροστινή πλευρά του επάνω μέρους της λαβής, καταδεικνύουν ότι πρόκειται για ρωσικό

19. Καλαρρυτινός αργυρογλύπτης, βλ. Λ. Ζώης, *Αι εν Ζακύνθω συντεχνίαι*, Ζάκυνθος 1893 (στο εξής: Ζώης, *Αι εν Ζακύνθω συντεχνίαι*), 184. Β. Παπαδοπούλου, «Ηπειρώτες χρυσικοί και αργυροχόοι», *Ηπειρωτικά Χρονικά 39* (2005), 86.

20. Κ. Φαλτάιτς, «Οι πλανώδιοι τεχνίτες στην Ελλάδα», *Ελληνικά Γράμματα, Γ΄* (16 Ιουνίου 1928), 11-12.

21. Καλούσιος, *Καλαριτινοί μεταλλοτεχνίτες*, 172-173.

22. Λυκογιάννης, *Ένα άγνωστο ευαγγελιο κάλυμμα*, εικ. 9, 759.

23. Ζώης, *Αι εν Ζακύνθω συντεχνίαι*, 181.

24. Διάρκεια Έκθεσης από 22 Δεκεμβρίου 2016 έως 31 Μαρτίου 2017.

έργο, προερχόμενο από εργαστήριο της Μόσχας. Η πρώτη σφραγίδα απεικονίζει τον άγιο Γεώργιο έφιππο και δρακοκτόνο, που είναι το σύμβολο της πόλης της Μόσχας[25]. Η δεύτερη σφραγίδα με τα κεφάλαια γράμματα Α·Τ και τη χρονολογία από κάτω 1797, υποδηλώνει τα αρχικά του δημοσίου ελεγκτή του ασημιού Andrei Titov[26], η τρίτη με τα επίσης κεφάλαια γράμματα Η·Ο[27] τα αρχικά του κατασκευαστή και η τέταρτη με τα κεφαλαία γράμματα ΑΟΠ μέσα σε καρδιόσχημη σφραγίδα, τα αρχικά του πρώτου της συντεχνίας των αργυροχόων[28] (Εικ. 8). Η σφραγίδα του ελεγκτή με τη χρονολογία υπάρχει και στη δεξιά πλάγια όψη της λαβής και στην αντίστοιχη αριστερή υπάρχουν επίσης όλες, χωρίς αυτήν του πρωτομάστορα της συντεχνίας.

Οι κεραίες του αργυρού σταυρού έχουν τρίλοβες απολήξεις. Εγχάρακτες, σε κοκκιδωτό κάμπο, με έξεργα πλαίσια και γεμισμένες με σαββάτι, στην πρόσθια πλευρά απεικονίζονται, συνοδευόμενες από ρωσικές επιγραφές, οι μορφές του Εσταυρωμένου στο κέντρο, του Θεού Πατέρα σε ακτινωτά πλαίσια στο επάνω μέρος, του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου δεξιά του Εσταυρωμένου και της Παναγίας αριστερά με την ελληνική σύντμηση ΜΡ ΘΥ. Κάτω από τον Εσταυρωμένο, στην τρίλοβη απόληξη της κάθετης κεραίας του σταυρού, είναι χαραγμένο το κρανίο του Αδάμ με τα τείχη της Ιερουσαλήμ στο πίσω μέρος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μακρόστενη λαβή του σταυρού, στην οποία απεικονίζεται η φραγγέλωση του δεμένου σε χαμηλό κίονα Ιησού. Η τυποποιημένη στάση των προσώπων και η ένδυση των στρατιωτών παραπέμπουν σε δυτικά, μάλλον γερμανικά, πρότυπα. Η οπίσθια πλευρά είναι διακοσμημένη με φυτικά μοτίβα και με τον Παντεπόπτη Οφθαλμό σε τριγωνικό πλαίσιο, εγγεγραμμένο σε ακτινωτό κύκλο.

Το ευαγγέλιο κάλυμμα από τον ναό της Παναγίας της Κεριώτισσας του χωριού Κερί της Ζακύνθου, είναι το δεύτερο αργυρό έργο που παρουσιάζουμε. Το Ευαγγέλιο έχει εξωτερικές διαστάσεις 38x27,5x3 εκ. και έχει εκδοθεί στη Βενετία το έτος 1840 από το τυπογραφείο του «Φοίνικος». Η ξύλινη θήκη, διαστάσεων 42x32x7 εκ., είναι επενδυμένη εσωτερικά με λινό ύφασμα και κεντημένο απλό φυτικό κόσμημα. Η στάχωση αποτελείται από δύο ξύλινες πινακίδες, πάνω στις οποίες έχουν καρφωθεί, με μικρά μεταλλικά καρφιά, αργυρά επιχρυσωμένα έξεργα σκαλιστά ελάσματα. Μαρμαρογραφημένο χαρτί με καφέ, κόκκινες και μπλε αποχρώσεις, καλύπτει το εσωτερικό της πινακίδας και τη σελίδα του πρώτου φύλλου (Εικ. 9). Η διακόσμηση του Ευαγγελίου ακολουθεί αυτήν που υιοθέτησε ο Αθανάσιος Τζημούρης σε όλα τα γνωστά ευαγγελιοκαλύμματα, με διαφοροποίηση όμως στη θεματολογία της κάθε πι-

25. G.Watts, *Russian Silversmiths' Hallmarks 1700 to 1917*, Bath-England 2006, 60.

26. Όπ.π., 72.

27. Όπ.π., 164.

28. Al. von Solodkoff, *Russian gold and silver*, London 1981, 164.

νακίδας, από τους τέσσερις γνωστούς τύπους απεικόνισης των παραστάσεων, που έχει παρουσιάσει η Π. Ζώρα[29].

Η πρώτη πινακίδα φέρει στις γωνίες τις μορφές των τεσσάρων Ευαγγελιστών, καθήμενων, με τα σύμβολά τους (Εικ. 10). Στο κέντρο εικονίζεται η Σταύρωση του Χριστού, πλαισιωμένη από έξι μετάλλια με παραστάσεις από τη ζωή Του. Αριστερά από πάνω προς τα κάτω απεικονίζονται ο ευαγγελιστής Ιωάννης, η Βαϊοφόρος, η Γέννησις, ο Μάρκος και δεξιά ο Ματθαίος, ο Μυστικός Δείπνος, η Βάπτιση και ο Λουκάς. Στη μέση επάνω ο Ων και κάτω η Ταφή.

Η δεύτερη πινακίδα έχει στο κέντρο την Ανάσταση του Χριστού (Εικ. 11). Αριστερά, από πάνω προς τα κάτω, παριστάνονται ο Δαυίδ, ο Ευαγγελισμός, η Μεσοπεντηκοστή, ο Δανιήλ και δεξιά ο Σολομών, η Πεντηκοστή, το Μη Μου Άπτου και ο Ιερεμίας, ενώ στο μέσον επάνω η Ανάληψη και κάτω η Ψηλάφηση. Ο κάμπος είναι καλυμμένος με λεπτό φύλλο ασημιού, δουλεμένος με σαββάτι. Τη ράχη σχηματίζουν έξη ορθογώνια πλακίδια με τετράφυλλο ανθέμιο. Στις πινακίδες έχουν προσαρτηθεί τέσσερα χυτά κλείστρα με απεικόνιση άνθους, πλαισιωμένου από φυτικό κόσμημα. Στην αναδίπλωση του μεταλλικού ελάσματος, στο εσωτερικό της πινακίδας, βρίσκεται χαραγμένη η επιγραφή «EIS TH`N ΔΙετίαν Τòν Ἐϖιτρό(πων) Κ(υ)ρι(ων) ῾IѠA`NNOU κȣρνιαχτȣ, ΝΙΚΟΛΑΟυ Βάτου, ΔΙΟΝUΣΙΟU κιȣρκας, ΧΡΙΣΤΟΣ καλαμϖρέζας. 1842.»[30].

Το ευαγγελιοκάλυμμα έχει αποδοθεί στον Γεώργιο Διαμάντη Μπάφα αλλά και στον Γεώργιο Τζημούρη[31]. Παρά τις διακοσμητικές και θεματολογικές ομοιότητες με τα αντίστοιχα σωζόμενα έργα του Αθανασίου Τζημούρη, εύκολα κάποιος διαπιστώνει ότι πρόκειται για αντίγραφο σταχώσεως του τελευταίου, με διαφορές στην τεχνοτροπία αλλά και σε επιμέρους λεπτομέρειες, π.χ. στα ελικοειδή φυλλώματα, στην απουσία επιγραφών στις παραστάσεις κ.λπ.

Οι εκλεπτυσμένες, επιτηδευμένες μορφές των προσώπων στα Ευαγγέλια του Τζημούρη, η απόδοση της λεπτομέρειας, όπως στη διακόσμηση των ενδυμάτων και στην κόμη, αντικαθίστανται από την ιδιαίτερα έξεργη πλαστική απόδοση των μορφών, με τις αβρές στρογγυλεμένες επιφάνειες και τη ρέουσα πτυχολογία, αποτυπώνοντας τις σχεδιαστικές-τεχνοτροπικές καταβολές του τεχνίτη του Ευαγγελίου της Κεριώτισσας. Η μορφή και εναλλαγή των κεφαλαίων γραμμάτων με μικρά στην αφιερωματική επιγραφή, οι συντμήσεις, η σχεδιαστική αδεξιότητα, η δυσαναλογία και η τεχνοτροπική απόδοση στις ανατομικές λεπτομέρειες των σωμάτων, το μεταλλικό στοιχείο που καλύπτει τα

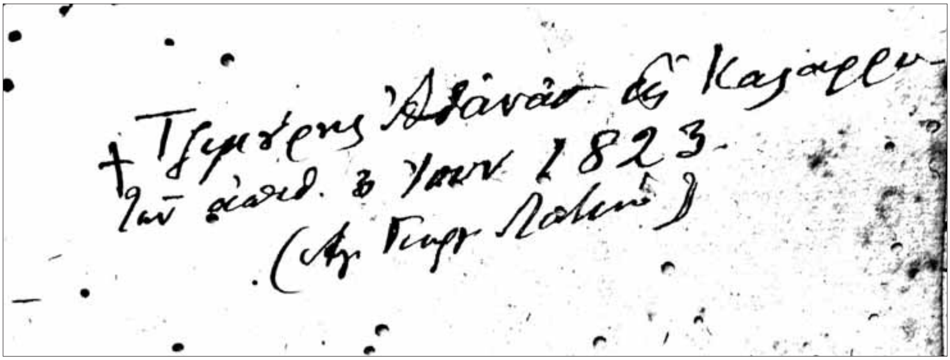
29. Βλ. Ζώρα, *Δύο μεγάλοι μαστόροι.*

30. Εδώ παρουσιάζεται η σωστή μεταγραφή της επιγραφής, βλ και Ζώρα, *Δύο μεγάλοι μαστόροι*, 29.

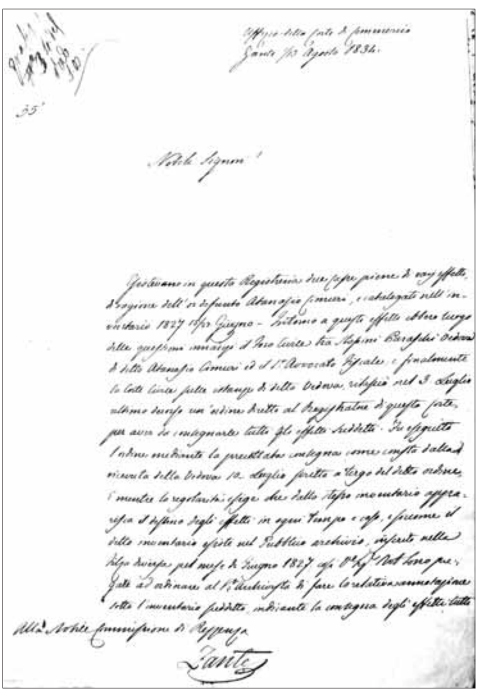
31. Ο Ντ. Κονόμος υιοθετεί τελικά τη γνώμη της Π. Ζώρα ότι μπορεί να είναι έργο του Γεωργίου Τζημούρη, συγγενή του Αθανασίου. Παλαιότερα είχε αποδώσει το έργο στον Γεώργιο Μπάφα. Βλ. Ζώρα, *Δύο μεγάλοι μαστόροι*, 17,29, 46. Κονόμος, *Τέχνης Οδύσσεια*, 101.

κεφαλάρια, παρόμοιο με αυτό του ευαγγελιοκαλύμματος του Μπάφα στον ναό του Αγίου Διονυσίου, μας μεταφέρουν στο καλλιτεχνικό περιβάλλον του εργαστηρίου του Γεωργίου Μπάφα. Ο καλαρρυτινός ασημουργός έχει ως πρότυπο ευαγγελιοκάλυμμα του συντοπίτη και διάσημου σε όλον τον Ορθόδοξο κόσμο, σε Ανατολή και Δύση, αργυρογλύπτη Αθανασίου Τζημούρη. Πιθανόν, να είναι αυτό που βρίσκεται στον ναό του Αγίου Διονυσίου στην πόλη της Ζακύνθου, μιας και η πρόσβαση στον χώρο ήταν εύκολη, έχοντας ο Μπάφας σχεδόν την αποκλειστικότητα για μια περίοδο των αργυρών εργασιών στον ναό.

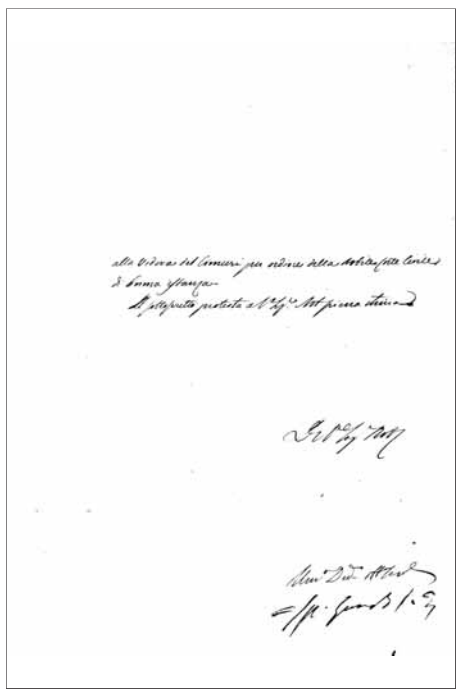
Από την καταγραφή των εκκλησιαστικών αργυρών της Ζακύνθου δεν έχουμε βρει κάποια υπογραφή που να μαρτυρεί έργο του Γεωργίου Τζημούρη, για να έχουμε μέτρο σύγκρισης. Ο Γεώργιος Διαμάντης Μπάφας, είτε συνεργαζόμενος επαγγελματικά με τον Γεώργιο Τζημούρη είτε μόνος, μας παρέδωσε ένα από τα καλύτερα αντίγραφα αργυρών σταχώσεων Ευαγγελίων του Αθανασίου Τζημούρη που διασώζονται, αφήνοντας τη δική του καλλιτεχνική σφραγίδα.



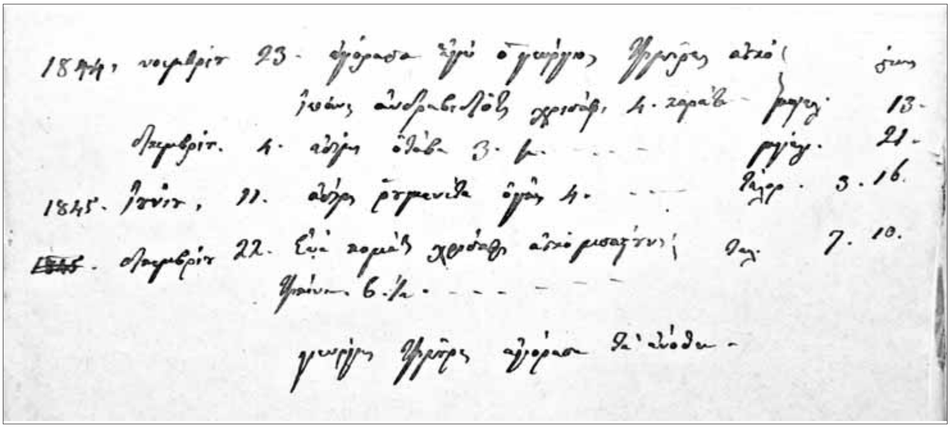
Εικ. 1. ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου. Χειρόγραφη σημείωση Λ. Ζώη.
(Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



Εικ. 2. ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου. Έγγραφο που αφορά τη Στασινή Παράσκη (1834). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



Εικ. 3. ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου. Έγγραφο που αφορά τη Στασινή Παράσκη (1834). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



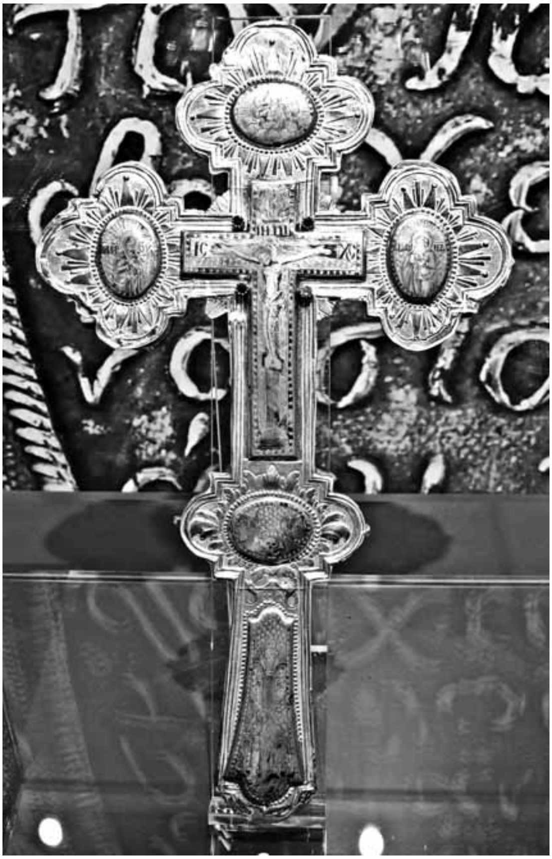
Εικ. 4. ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου. Σημειώσεις παραγγελιών Γ. Τζημούρη (1844-1845). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



Εικ. 5. ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου. Διαθήκη Γ. Τζημούρη (1883). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



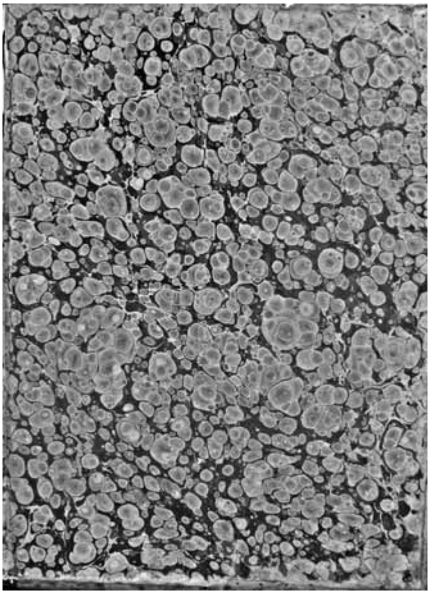
Εικ. 6. ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου. Διαθήκη Γ. Τζημούρη (1883). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



Εικ. 7. Μητροπολιτικός ναός Αγ. Αθανασίου, Ιωάννινα. Ρωσικός σταυρός ευλογίας (1797). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



Εικ. 8. Μητροπολιτικός ναός Αγ. Αθανασίου, Ιωάννινα. Ρωσικός σταυρός ευλογίας, λεπτομέρεια σφραγίδων (1797). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



Εικ. 9. Ναός Παναγίας Κεριώτισσας, Κερί Ζακύνθου. Μαρμαρογραφημένο χαρτί, εσωτερικό πινακίδας στάχωσης (1842). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



Εικ. 10. Ναός Παναγίας Κεριώτισσας, Κερί Ζακύνθου. Αργυρή στάχωση πρόσθιας πινακίδας Ευαγγελίου (1842). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).



Εικ. 11. Ναός Παναγίας Κεριώτισσας, Κερί Ζακύνθου. Αργυρή στάχωση οπίσθιας πινακίδας Ευαγγελίου (1842). (Φωτ. π. Διον. Λυκογιάννη 2017).

Σπύρος Μοσχονάς

Ο ΓΛΥΠΤΗΣ ΚΛΕΑΡΧΟΣ ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

Ο Κλέαρχος Λουκόπουλος* γεννήθηκε στο Θέρμο της Αιτωλοακαρνανίας το 1906, όπου ο πατέρας του Δημήτριος, με καταγωγή από τη γειτονική Αρτοτίνα, δάσκαλος και επιφανής λαογράφος, υπηρετούσε στην εκπαίδευση. Πέρασε στο Θέρμο τα παιδικά του χρόνια και παρακολούθησε το Γυμνάσιο στο Αγρίνιο, ενώ το 1924 η οικογένεια εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα. Η ενασχόληση του Κλέαρχου με τη ζωγραφική ξεκινά ήδη τα χρόνια αυτά, όταν και λαμβάνει μαθήματα σχεδίου από τον Κωνσταντίνο Μαλέα, συστηματοποιείται δε κατά τη δεκαετία του 1930, οπότε συνδέεται φιλικά με τους Διαμαντή Διαμαντόπουλο, Γιάννη Τσαρούχη, Δημήτρη Πικιώνη, Δημήτρη Φερεντίνο, Χρήστο Καπράλο κ.ά. Σπουδές γλυπτικής έκανε ουσιαστικά μόνο με τον Θανάση Απάρτη, το εργαστήριο του οποίου στο Μετς είχε αναδειχθεί τα χρόνια της Κατοχής σε πόλο έλξης αρκετών νέων καλλιτεχνών, όπου μελετούσαν ή απλώς σύχναζαν οι Χρήστος Καπράλος, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Μέμος Μακρής, Ναταλία Μελά, Κώστας Κλουβάτος, Νέστορας Παπανικολόπουλος και άλλοι. Σήμερα, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος αναγνωρίζεται ως ένας από τους πιο σπουδαίους Έλληνες γλύπτες της μεταπολεμικής περιόδου. Με συνθέσεις, όπως το *Κυκλώπειο* ή το *Παλιούρι*, καθόρισε την υποδοχή της αφαίρεσης στην Ελλάδα και συνέβαλε στην απομάκρυνση της νεοελληνικής γλυπτικής από την αναπαράσταση και τη στείρα μίμηση της αρχαιότητας[1]. Πώς συνδέεται, όμως, ο αφηρημένος γλύπτης με τη βυζαντινή τέχνη;

---

* Η έρευνα στο έργο και το αρχείο του Κλέαρχου Λουκόπουλου γίνεται από τον γράφοντα για λογαριασμό του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, με στόχο τη διοργάνωση αναδρομικής έκθεσης αφιερωμένης στον γλύπτη. Ο γράφων επιθυμεί να ευχαριστήσει τον διευθυντή του ΜΙΕΤ, Διονύση Καψάλη, κυρίως όμως, τη σύζυγο του γλύπτη, Ιωάννα, και τον γιο του, Δημήτρη.

1. Για τον γλύπτη βλ. ενδεικτικά, *Κ. Λουκόπουλος* (κατάλογος αναδρομικής έκθεσης), Δήμος Θεσσαλονίκης - Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 4 Απριλίου - 11 Μαΐου 1997. Επίσης, Γ. Πετρής, «Ο γλύπτης Κ. Λουκόπουλος για τη στροφή του στην αφηρημένη τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 49 (Ιανουάριος 1959), 54-58· A.G. Xydis, "Klearchos Loukopoulos; Scultpure and the Mystery of Becoming", *The Charioteer*, 21 (1979), 18-20· Χρύσανθος Χρήστου - Μυρτώ Κουμ-

Στην Πανελλήνια Έκθεση του 1952, στο Ζάππειο Μέγαρο, ο Λουκόπουλος εξέθεσε μόνο ένα έργο: τη θρησκευτική σύνθεση το «Μαρτύριο του αγίου Σεραφείμ» (Εικ. 1). Ήταν μια σπάνια για τα δεδομένα της νεοελληνικής γλυπτικής θεματική επιλογή, που ωστόσο έτυχε διθυραμβικής υποδοχής. Ο Φώτης Κόντογλου δημοσίευσε το έργο στο εξώφυλλο του περιοδικού *Κιβωτός* και το επαίνεσε γράφοντας: «Το παρουσιάζουμε ως ένα δείγμα της γλυπτικής που αρύεται έμπνευσι και χαρακτήρα από την χριστιανική παράδοσί μας. Ο Λουκόπουλος ένοιωσε την επιθυμία να εκφρασθή σύμφωνα με την ιδιοσυγκρασία της φυλής του και να δέση την παράδοσι που κόπηκε μετά την Επανάστασι του Εικοσιένα. Το έργο του, χωρίς να είναι άψυχη και τεχνητή απομίμησις των παλιών, έχει την απλότητα, το συγκινητικό αίσθημα και το πάθος που είχανε τα έργα της ελληνικής τέχνης κατά τους χρόνους της τουρκοκρατίας. Το πόσον είναι γνήσιο κι' αληθινό, φαίνεται αν το βάλη κανείς κοντά στα ανάγλυφα που στολίζουν το βάθρο στο άγαλμα του Κολοκοτρώνη, που είναι καμωμένα με πνεύμα μάλλον ζωγραφικό, τυπικά ακαδημαϊκό. Είναι μια απαρχή του τι μπορεί να πάρη από την παράδοσι κι' η γλυπτική. Θησαυροί κρυμμένοι εκφράσεως, που μπορούνε να ανακαινίσουν τη συνηθισμένη μορφή της γλυπτικής, υπάρχουν μέσα στα έργα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής παραδόσεως[2]».

Και άλλοι επιφανείς κριτικοί στάθηκαν στον Άγιο Σεραφείμ, τονίζοντας ακριβώς την ανανεωτική διάσταση της σύνθεσης, σε συνδυασμό με τη γόνιμη αφομοίωση της βυζαντινής και λαϊκής τέχνης. Έτσι, ο καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, Δημήτρης Ευαγγελίδης, από τις σελίδες του περιοδικού *Νέα Εστία*, σημείωνε ότι «σε μια καλά, αλλά κ' ελεύθερα ζυγισμένη σύνθεση έβαλε μεστές κι' αδρές μορφές παρμένες από τη λαϊκή παράδοση στον τύπο, στη στάση, στην έκφραση αλλά γεμάτη πλαστικές αξίες σ' ένα θρησκευτικό θέμα, το μαρτύριο του αγίου Σεραφείμ, και ξεπερνώντας ανανέωσε τη βυζαντινή εικονογραφία[3]». Εργασία «Υποδειγματική [...] για την δημιουργική αναχώνευση παλαιών ρυθμών, όταν το θέμα και η περίσταση το καλεί» την χαρακτήριζε ο βυζαντινολόγος Μανώλης Χατζηδάκης[4], ενώ η Ελένη Βακαλό παρατηρούσε πως «ο Λουκόπουλος πήρε από την παράδοση

βακάλη-Αναστασιάδη, *Νεοελληνική Γλυπτική 1800-1940*, Αθήνα 1982, 129-132 και 249-250 (στο εξής: Χρήστου-Κουμβακάλη, *Νεοελληνική Γλυπτική*). Τέλος, βλ. και Δημήτρης Παυλόπουλος, «Προσωπογραφίες του Οκτάβιου και της Μέλπως Μερλιέ στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, 20, Αθήνα 2017, 237-244, που είναι μια από τις πιο πρόσφατες δημοσιεύσεις για τον γλύπτη.

2. Φώτης Κόντογλου, «Η εικόνα του εξωφύλλου μας», *Κιβωτός*, 2 (Φεβρουάριος 1952), 3.

3. Δ.Ε. Ευαγγελίδης, «Από την Δ' Πανελλήνιο Καλλιτεχνική Έκθεση. Η Γλυπτική, η Χαρακτική, η Διακοσμητική», *Νέα Εστία*, 599 (15 Ιουνίου 1952), 830-831.

4. Μανόλης Χατζηδάκης, «Ο κόσμος της Τέχνης. Γλυπτική στην Πανελλήνιο», *Ελευθερία*, 20 Ιουνίου 1952.

αυτή μορφές νεώτερες, λιγώτερο μεταχειρισμένες, που, αναμεμιγμένες με το λαϊκό στοιχείο και τοποθετημένες μέσα σε σύνθεση ζωντανή στην διάρθρωσή της και προσεγμένη στις λεπτομέρειές της (διακοσμητικά χαράγματα, πρόσωπα του φόντου κλπ.), αναζωογονούνται αποκτώντας και πάλι το νόημά τους, αισθητικό ίσως πια κυρίως[5]». Θετική ήταν και η αποτίμηση του Άγγελου Προκοπίου στην *Καθημερινή*[6], δεν ήταν, άλλωστε, τυχαίο ότι το άρθρο του, που ήταν αφιερωμένο ουσιαστικά στη γλυπτική, εικονογραφούσε λεπτομέρεια του αναγλύφου, με τον άγιο Σεραφείμ περιτριγυρισμένο από τους αλλόθρησκους.

Το έργο ήταν παραγγελία που έλαβε ο γλύπτης με πρωτοβουλία του γυμνασιάρχη Γεωργίου Παπαγεωργίου το 1950. Η αρχική ιδέα ήταν να τοποθετηθεί σε ένα μνημείο έξω από την εκκλησία του αγίου, στο Φανάρι Καρδίτσας. Τελικά, το ανάγλυφο κόσμησε το κενοτάφιο του αγίου, στο εσωτερικό του ναού[7], όπου τοποθετήθηκε μετά το πέρας της Πανελλήνιας, και καθαγιάστηκε στις 4 Δεκεμβρίου του 1952, ημέρα μαρτυρίου του αγίου[8]. Το θέμα και μια πρώτη περιγραφή της σύνθεσης έδωσε στον Λουκόπουλο ο ίδιος ο Παπαγεωργίου, με επιστολή του, στις 20 Νοεμβρίου του 1950: «Εγώ φρονώ να γίνη το ανάγλυφον ως εξής: Να εικονίζεται ο Άγιος με μαύρα απλά άμφια κ το αρχιερατικόν εγκόλπιον και ριχτά μαλλιά σουβλισμένος κοντά σ' ένα κυπαρίσσι. Το πρόσωπό του να ακτινοβολεί και το κεφάλι του εν γένει. Σε βυζαντινό σχέδιο δεξιά ο λόφος του Φαναρίου και στην κορυφή σα στέμμα το φρούριο. Εις κάποια απόστασιν από τον Άγιον μερικοί Τούρκοι χοτζάδες και Γενίτσαροι. Κάτω ή άνω η επιγραφή 4 Δεκεμβρίου 1900 [=1600][9]». Στις ενστάσεις του γλύπτη για την αντιαι-

5. Ελένη Βακαλό, «Η Πανελλήνιος Έκθεσις. Γλυπτική», *Τα Νέα*, 17 Μαΐου 1952. Για το έργο βλ. επίσης (ενδεικτικά), Μίνα Ζωγράφου-Μεραναίου, «Η Δ' Πανελλήνια Έκθεσι. Γλυπτική», *Μάχη*, 10 Μαΐου 1952. Tony Spiteris, "Exposition Panhellénique III", *Messager d'Athènes*, 21 Μαΐου 1952.

6. Συγκεκριμένα, ο Προκοπίου παρατηρούσε ότι «εδώ ο γλύπτης αντλεί τον τρόπο δουλειάς του από τη βυζαντινή και λαϊκή τέχνη. [...] Με το ανάγλυφο αυτό ο Λουκόπουλος επέτυχε να δώσει εκκλησιαστικό στυλ στην σύνθεσί του». Άγγελος Προκοπίου, «Πανελλήνιος Έκθεσις 1952», *Καθημερινή*, 19 Απριλίου 1952.

7. Επιστολή του Γ. Παπαγεωργίου προς τον Κ. Λουκόπουλο με ημερομηνία 6 Μαρτίου 1951 (αρχείο Κ. Λουκόπουλου).

8. Αν και είχε ανακοινωθεί στον τύπο ότι το ανάγλυφο/κενοτάφιο θα καθαγιαζόταν στις 28 Σεπτεμβρίου, ανήμερα της γιορτής του αγίου Σεραφείμ [Γ.Π.Ε., «Ο καθαγιασμός του μνημείου του αγίου Σεραφείμ», *Νέος Αγών* (Καρδίτσας), 19 Σεπτεμβρίου 1952], τελικά η ημερομηνία μετατέθηκε για την 4η Δεκεμβρίου. Βλ. Επιστολή του Γ. Παπαγεωργίου προς τον Κ. Λουκόπουλο με ημερομηνία 31 Οκτωβρίου 1952 (αρχείο Κ. Λουκόπουλου).

9. Επιστολή του Γ. Παπαγεωργίου προς τον Κ. Λουκόπουλο με ημερομηνία 20 Νοεμβρίου 1950 (αρχείο Κ. Λουκόπουλου). Πρέπει, βέβαια, να σημειωθεί ότι τα χρόνια αυτά η επικοινωνία Λουκόπουλου-Παπαγεωργίου είναι εντυπωσιακά πυκνή και με το πέρασμα του χρόνου αποκτά ολοένα και πιο στενό, φιλικό χαρακτήρα. Στο αρχείο του γλύπτη σώζονται σήμερα σαράντα τρεις επιστολές του Παπαγεωργίου με παραλήπτη τον Λουκόπουλο: η παλαιότερη χρονολογεί-

σθητική εικόνα του σουβλίσματος, ο Παπαγεωρίου επανήλθε, γράφοντας στον Λουκόπουλο στις 2 Φεβρουαρίου του 1951: «Δεν είναι αντιαισθητικό το σούβλισμα (όπως σήμερον η σταύρωσις του Χριστού) εάν δεν παρασταθή ρεαλιστικά. Προς τούτο φαντάζομαι τον άγιον με μαύρο ράσο μακρύ έως τους αστραγάλους, ασκεπή, χυτά μαλλιά ως τους ώμους, μέτρια γένεια, γυρμένο το κεφάλι – ακτινοβολία από ολόκληρο το κεφάλι, όχι φωτοστέφανον ζωγράφων – χέρια και πόδια ελεύθερα προς τα κάτω, η σούβλα να μη εξέλθη προς τα άνω αλλά να υποτεθή εντός του σώματος (ανασκολοπισμός). Πλησίον του παραλλήλως ένα ωραίο κυπαρίσσι. Κάτω ένας πασάς τούρκος, ένας γενίτσαρος, ένας αράπης, μία Αράπισσα. Παραπέρα τουρκικόν κτίριον ή ο λόφος με το φρούριον[10]». Ο Λουκόπουλος έλαβε υπόψη του τις περιγραφές του Παπαγεωργίου, χωρίς όμως να υποταχθεί σε αυτές. Για την εκτέλεση του αναγλύφου βασίστηκε σε λιθογραφίες του όψιμου 19ου αιώνα (Εικ. 2), από τις οποίες άντλησε χρήσιμες εικονογραφικές λεπτομέρειες, ενώ για να ζωντανέψει τη σύνθεση τοποθέτησε στο κέντρο την εξιδανικευμένη μορφή του αγίου, που έρχεται σε ισχυρή αντίθεση με την ένταση και τον ρεαλισμό των υπολοίπων προσώπων της σκηνής.

Η σημασία που δόθηκε στο ανάγλυφο του αγίου Σεραφείμ οφείλεται στο γεγονός ότι είναι το μόνο θρησκευτικό έργο που ο γλύπτης παρουσίασε σε καλλιτεχνική έκθεση και μάλιστα σε μια τόσο σημαντική, όπως η Πανελλήνια. Δεν ήταν όμως το μόνο που είχε φιλοτεχνήσει, ούτε προέκυψε αίφνης μέσα στο έργο του. Η πρώιμη ενασχόληση του Λουκόπουλου με τη βυζαντινή τέχνη οφείλεται στο έντονο ενδιαφέρον που επέδειξε για την ιστορία του τόπου του, εμπνεόμενος ίσως από το παράδειγμα του πατέρα του. Έτσι, στα 1930 χρονολογούνται μερικά σχέδια από εκκλησίες της Αρτοτίνας (Εικ. 3) και τον επόμενο χρόνο μελέτες από τη Μονή της Μυρτιάς (Εικ. 4), για την οποία ο Δημήτριος Λουκόπουλος είχε δημοσιεύσει εκτενή περιγραφή στο *Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος* το 1928. Σε κάθε περίπτωση, τα σχέδια του νεαρού Κλέαρχου δεν είναι απλώς σκίτσα αλλά ενδελεχείς μελέτες. Ορισμένα, μάλιστα, είναι ανθίβολα (Εικ. 5) που φανερώνουν τη διάθεση, ίσως, για την εκτέλεση αντιγράφων σε φυσικό μέγεθος. Δεν θα πρέπει, επίσης, να παραβλεφθεί το γεγονός πως κατά τη δεκαετία του 1930 ο Λουκόπουλος διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Κόντογλου. Αυτή η επαφή τεκμηριώνεται από το φωτογραφικό αρχείο του γλύπτη, αφού στα κατάλοιπά του βρέθηκαν λήψεις έργων του αϊβαλιώτη, όπως η προ-

ται στις 18 Απριλίου του 1946 και αφορά στην προτομή του Διονυσίου του Φιλοσόφου, που εκτέλεσε ο Λουκόπουλος με ενέργειες του Παπαγεωργίου και στήθηκε στα Τρίκαλα, ενώ η τελευταία στις 26 Ιανουαρίου του 1954. Οι περισσότερες επιστολές, φυσικά, αναφέρονται σε διαδικαστικά ζητήματα που αφορούσαν τη συνεργασία των δύο αντρών για την εκτέλεση της προτομής του Διονυσίου και του αναγλύφου του Αγίου Σεραφείμ.

10. Επιστολή του Γ. Παπαγεωργίου προς τον Κ. Λουκόπουλο με ημερομηνία 2 Φεβρουαρίου 1951 (αρχείο Κ. Λουκόπουλου).

σωπογραφία της γυναίκας του Μαρίας, έργο του 1928, αλλά και απόψεις της τοιχογραφίας με την οποία διακόσμησε ο Κόντογλου το σπίτι του το 1932 –με τη συνδρομή των Τσαρούχη και Εγγονόπουλου– και η οποία σκεπάστηκε στα χρόνια της Κατοχής. Υπάρχουν, επίσης, λήψεις από έργα, όπως οι *Άγιοι Σαράντα* ή ο *Κατακλυσμός*, τα οποία μπορούν να συνδεθούν με την αφηγηματική αντίληψη που υιοθέτησε ο Λουκόπουλος στο μαρτύριο του Αγίου Σεραφείμ.

Στη δεκαετία του 1930 θα πρέπει να χρονολογηθεί το πορτρέτο του Δημήτρη Γαλάνη, βασισμένο στην αυτοπροσωπογραφία του τελευταίου και φιλοτεχνημένο με την τεχνική της νωπογραφίας (νωπογραφία σε σοβά επικολλημένο σε καμβά, 29,5 x 24 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα). Ο Λουκόπουλος μεταγράφει το χαρακτικό του Γαλάνη σε «βυζαντινή εικόνα», απλοποιώντας το πρότυπό του και δουλεύοντάς το με σκούρους προπλασμούς και αντιρρεαλιστικό χρώμα. Προσωπογραφίες σε ανάλογο ύφος θα φιλοτεχνήσει περίπου είκοσι χρόνια αργότερα, στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Πρόκειται για πρόσωπα φίλων και συγγενών από τους τόπους καταγωγής του: ο Αθανάσιος Βασιλόπουλος, ξάδελφος από το Θέρμο, (1953, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 23,2 x 16,7 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα) και ο «Κωνσταντίνος Χρήστου Ζάρας εκ του χωρίου Μάρμαρα Φθιώτιδος κατά το έτος 1953 κατά που τον ζωγράφισε ο γλύπτης Κλέαρχος Λουκόπουλος» (Εικ. 6), σύμφωνα με τη μακροσκελή λαϊκότροπη επιγραφή, αποτελούν τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Κοντά τους, θα πρέπει να αναφερθούν και άλλες μελέτες, όπως ο απόστολος Ιωάννης (αυγοτέμπερα σε ξύλο, 26,7x17,1 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα) και μια προσωπογραφία νέου (αυγοτέμπερα σε ξύλο, 21,7x17,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα). Τα σχέδια και οι πίνακες που αναφέρθηκαν παρέμειναν αδημοσίευτα για χρόνια, αφού ο γλύπτης Λουκόπουλος δεν φρόντισε για την παρουσίαση της πλούσιας ζωγραφικής εργασίας του και ειδικά εκείνης από τη δεκαετία του 1930, πολύ περισσότερο δε αδιαφόρησε για τις βυζαντινές του μελέτες[11].

Ωστόσο, το συστηματικό ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τη βυζαντινή και λαϊκή παράδοση εκφράστηκε μέσα από μία ακόμη σημαντική γλυπτική παραγγελία που έλαβε στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η οποία και επιβεβαίωσε αφενός τη δυναμική που είχε επιδείξει ήδη με τον Άγιο Σεραφείμ, για μια γλυπτική που μολονότι εμπνεόταν από το Βυζάντιο κινούνταν σε νεωτεριστικό ύφος, και αφετέρου την ολοένα και εντονότερη ροπή του προς την αφαίρεση. Πρόκειται για τη θύρα του οικογενειακού τάφου Χαρδαλούπα στο Α΄ Νεκροτα-

11. Μόνες εξαιρέσεις αποτελούν η έκδοση με δεκαπέντε σχέδια από την Πάτμο [Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Πάτμος, 15 Σχέδια*, Αθήνα 1973], που εκτέθηκαν στην αίθουσα «Δεσμός» τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου και η έκθεση *Κλέαρχος Λουκόπουλος: σχέδια και μικρά γλυπτά*, Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές, Αθήνα 1986. Βλ. Δημήτρης Δεληγιάννης, *Κλέαρχος Λουκόπουλος. Από την ακινησία στην πλαστικότητα της χειρονομίας*, Αθήνα 1986.

φείο της Αθήνας, ανάθεση που ήρθε σε συνέχεια της διαμόρφωσης του μνήματος του Ευάγγελου Χαρδαλούπα[12]. Σε αντίθεση με το λιτό μνήμα, η θύρα του οίκου (Εικ. 7) διαμορφώνεται εντυπωσιακή. Η μεγάλη, βαριά μεταλλική πόρτα αποτελείται από οχτώ διάχωρα, εκ των οποίων τα τέσσερα κάτω διακοσμούνται μόνο με το κεφάλι αγγέλου εγγεγραμμένου σε μετάλλιο, ενώ τα πάνω με τα τέσσερα βασικά επεισόδια του Χριστολογικού κύκλου (Εικ. 8): πάνω αριστερά η Γέννηση, πάνω δεξιά η Βάπτιση, κάτω αριστερά η Σταύρωση και κάτω δεξιά η Εις Άδου Κάθοδος. Τέλος, τη θύρα επιστέφει σταυρός τον οποίο φυλάσσουν εκατέρωθεν λέοντες.

Στα περίπου δέκα χρόνια που μεσολάβησαν από την εκτέλεση του αναγλύφου του Αγίου Σεραφείμ έως τη θύρα Χαρδαλούπα[13], είναι εμφανής η αλλαγή στον τρόπο εργασίας του Λουκόπουλου, με κύριο γνώρισμα την πιο αφαιρετική πραγμάτευση των μορφών, την απλοποίηση των επιφανειών, την απάλειψη κάθε δευτερεύουσας διακοσμητικής λεπτομέρειας. Αν ο Άγιος Σεραφείμ θύμιζε περισσότερο μεταβυζαντινά έργα αργυροχοΐας, οι παραστάσεις της θύρας παραπέμπουν σε έργα βυζαντινής γλυπτικής και ελεφαντουργίας. Δεν θα πρέπει, όμως, να θεωρήσει κανείς ότι οι αλλαγές που εντοπίζονται μεταξύ των δύο έργων οφείλονται μόνο σε εξωτερικούς παράγοντες, όπως η διαφορετική κλίμακα. Περισσότερο οφείλονται σε μια νέα αισθητική προσέγγιση. Για τις παραστάσεις της θύρας Χαρδαλούπα ο Λουκόπουλος χρησιμοποιεί ως εικονογραφικά πρότυπα συνθέσεις της παλαιολόγειας περιόδου και της Κρητικής Σχολής[14], τις οποίες όμως – και εδώ είναι το σημαντικό – δεν μιμείται, δεν αναπαράγει, αλλά

12. Στο αρχείο του γλύπτη σώζεται το ιδιωτικό συμφωνητικό με ημερομηνία 6 Δεκεμβρίου 1962, μεταξύ του Λουκόπουλου και της Μαρίας, χήρας Ευαγγέλου Χαρδαλούπα, όπου αναφέρονται πληροφορίες σχετικά με την εκτέλεση του μνήματος. Σώζεται, επίσης, και το ιδιωτικό συμφωνητικό για την εκτέλεση της θύρας, με ημερομηνία 7 Οκτωβρίου 1963, όπου σημειώνεται: «Το εν εγκριθέντι παρά της κ. Χαρδαλούπα, εν φωτοτυπία 1:1 σχέδιον των αναγλύφων παραστάσεων θα είναι έργον του κ. Λουκοπούλου και της αποκλειστικής του καλλιτεχνικής ευθύνης. Το σχέδιον προβλέπει τέσσαρας κυρίως παραστάσεις, διαστάσεων 33,8 x 27,7 εκάστη, εις ας θα εμφανίζονται, κατά την βυζαντινήν παράδοσιν, τα θέματα: η Γέννησις, η Βάπτισις, η Σταύρωσις και η Ανάστασις. Ο καλλιτέχνης θα εκτελέση επίσης διάτρητον παράστασιν δια το άνω μέρος της πόρτας, προς εξαερισμόν, με δύο μικρούς λέοντας και σταυρόν εις το κέντρον, διαστάσεων 0,71 x 0,14, ως και 4 medailles 007 ύψους με παράστασιν μπούστου Αγγέλου δια τας εν τω σχεδίω θέσεις.»

13. Στη δεκαετία του 1950, πάντως, ο Λουκόπουλος είχε φιλοτεχνήσει δύο ακόμη ανάγλυφα, αρκετά αφαιρετικά, για μνημεία στο Α΄ Νεκροταφείο: το Ανάγλυφο στον οικογενειακό τάφο Ιωάννου Μανδύλα, με έξι καθιστές γυναίκες, και το ανάγλυφο για τον τάφο οικογένειας Παρτσαλίδη, με την οικογένεια να θρηνεί γύρω από τον νεκρό. Αμφότερα εμφανίζουν υφολογικές συγγένειες με τα ανάγλυφα της θύρας Χαρδαλούπα. Βλ. και Χρήστου-Κουμβακάλη, *Νεοελληνική Γλυπτική*, 130.

14. Για παράδειγμα, η Βάπτιση διατηρεί στενές ομοιότητες με την ομόθεμη παράσταση από το Πρωτάτο, ενώ η Σταύρωση με τη σκηνή από τη Μονή Σταυρονικήτα, του Θεοφάνη του Κρητός.

τις μεταπλάθει με τρόπο τέτοιον ώστε να εντάσσονται αρμονικά στον περιορισμένο χώρο που του αφήνει το εκάστοτε διάχωρο. Επιπλέον, θα πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψη το γεγονός ότι ο γλύπτης χρησιμοποιεί μεν ως πρότυπα έργα ζωγραφικής, οφείλει όμως να εργαστεί σε σκληρό υλικό, συνυπολογίζοντας παράγοντες που επηρεάζουν τη θέαση του έργου στο ύπαιθρο, όπως το διαρκώς μεταβαλλόμενο φυσικό φως. Έτσι, απλοποιεί στο έπακρο το πλάσιμο των προσώπων (μάτια και μύτες μόλις που διαγράφονται), αδιαφορεί για την πτυχολογία και δίνει στις μορφές του στάσεις και κινήσεις «ξύλινες», τυποποιημένες και στατικές. Εντέλει, ο Λουκόπουλος προσεγγίζει τα ανάγλυφα της θύρας με κριτήρια που υιοθετεί στη δημιουργία των αφηρημένων του έργων, προτάσσοντας πρώτα και κύρια αξίες πλαστικές, δίνοντας δηλαδή έμφαση σε καθαρούς όγκους και σε όσο το δυνατόν ενιαίες, γεωμετρικές επιφάνειες.

Μετά την ολοκλήρωση της θύρας Χαρδαλούπα, το 1964, ο Λουκόπουλος δεν ασχολήθηκε ξανά με κάποιο θρησκευτικό έργο, ούτε για εκκλησία ούτε ευρύτερα. Στα κατάλοιπά του σώζονται ένα σχέδιο με την Παναγία Ελεούσα (μολύβι σε ριζόχαρτο, 61 x 52 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα), καθώς και ένα ανάγλυφο με το ίδιο θέμα (γύψος, 75 x 56,5 x 2,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα), μέχρι στιγμής όμως δεν είναι γνωστό εάν το έργο εκτελέστηκε τελικά σε μέταλλο και στήθηκε σε κάποιο ταφικό μνημείο ή εκκλησία. Κατά τη δεκαετία του 1960, ο Λουκόπουλος ανέλαβε κυρίως αναθέσεις μοντερνιστικού χαρακτήρα για τις ξενοδοχειακές μονάδες του ΕΟΤ, έπειτα από παρέμβαση του αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη. Επιπλέον, εκπροσώπησε την Ελλάδα στη Μπιενάλε του 1966 και πραγματοποίησε ορισμένες σημαντικές εκθέσεις (στην Ελληνοαμερικανική Ένωση το 1972 και στη γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1977), καθώς αφοσιωνόταν αποκλειστικά σχεδόν στην αφηρημένη γλυπτική. Αίφνης, όμως, στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ανέλαβε να εκτελέσει τον ανδριάντα του Κοσμά του Αιτωλού, που τοποθετήθηκε το 1974 στην Κλεισούρα Αγρινίου, στη μονή όπου είχε μονάσει ο άγιος, έπειτα από ανάθεση της Ιεράς Μητρόπολης Αιτωλίας και Ακαρνανίας. Στην ανάθεση περιλαμβάνονταν, επίσης, η προτομή του μοναχού Γιάννη Γούναρη για την είσοδο της Μονής Κλεισούρας, καθώς και οι προτομές του επισκόπου Ρωγών Ιωσήφ και του αγίου Πορφυρίου Καυσοκαλυβίτου, έξω από τη μητρόπολη Μεσολογγίου. Οι τρεις ορειχάλκινες προτομές (Εικ. 9), φιλοτεχνημένες με ένα αυστηρό αλλά ρεαλιστικό ύφος, σύμφωνο με τον υμνητικό χαρακτήρα της ανάθεσης και με το πνεύμα που χαρακτήριζε εν γένει τη δημόσια νεοελληνική γλυπτική κατά τον 20ό αιώνα, δεν θα σχολιαστούν στο παρόν κείμενο, αφού δεν διακρίνονται από αναφορές στη βυζαντινή τέχνη, σε αντίθεση με τον ανδριάντα του Κοσμά, η δημιουργία του οποίου αποτελούσε διακαή πόθο του επίσης Αιτωλού Λουκόπουλου. Ο γλύπτης είχε μάλιστα εμπλακεί, λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1969, στην προσπάθεια για την ανέγερση αγάλματος του Κοσμά στο Θέρμο, γράφοντας τότε στον πρόεδρο της

κοινότητας: «Την σημασίαν [του] Κοσμά του Αιτωλού ως εθναποστόλου και το ηθικόν και πνευματικό του μεγαλείον, έμαθα να εκτιμώ εκ παιδικής ηλικίας, τότε που ήτο σχεδόν άγνωστος [...] από μέρους του αειμνήστου πατρός μου, που ήτο από τους πρώτους που ησχολήθησαν με αυτήν την μεγάλην προσωπικότητα και του οποίου διατηρούμεν εις τα παλαιά οικογενειακά μας αρχεία και χειρόγραφον ανέκδοτον σχετικήν εργασίαν. Θα ήτο δι' εμέ υψίστη χαρά και τιμή να μου ανατίθετο η εκτέλεση έργου ως το υπό μελέτην και θα είχον την διάθεσιν να επιστρατεύσω όλας μου τας καλλιτεχνικάς δυνάμεις δια ν' ανταποκριθώ όχι μόνο εις τα προσδοκίας της ιδιαιτέρας μου πατρίδος αλλά και εις τας ατομικάς μου φιλοδοξίας[15]». Το σχέδιο εκείνο δεν προχώρησε[16], ωστόσο ο Λουκόπουλος είχε την ευκαιρία να φιλοτεχνήσει, λίγο αργότερα, το άγαλμα της Κλεισούρας.

Ο Κοσμάς ο Αιτωλός (Εικ. 10) είναι ένας παραδοσιακός ανδριάντας και εν μέρει εμπνέεται από τον Χρυσόστομο Σμύρνης του Απάρτη στη Θεσσαλονίκη[17], μολονότι ο Λουκόπουλος υιοθέτησε μια σαφώς πιο αφαιρετική, γεωμετρική αντίληψη στην απόδοση των αμφίων, συλλαμβάνοντας εν γένει τον κορμό του νεομάρτυρα ως μια λιτή, καθαρή φόρμα. Όμως, και σε αυτή την περίπτωση, ο γλύπτης δεν παρέβλεψε τη βυζαντινή παράδοση. Γιατί ο ανδριάντας του 1974 στηρίχτηκε σε ένα πρόπλασμα που ο Λουκόπουλος είχε δουλέψει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950[18] (Εικ. 11) και με τη σειρά του βασιζόταν σε σχέδιο του Κόντογλου μα και στο πρότυπο του αϊβαλιώτη: την εικόνα του Κοσμά από την εκκλησία του Αγίου Νικολάου στη Ζίτσα Ιωαννίνων (Εικ. 12). Ο Λουκόπουλος είχε υπόψη του και άλλες απεικονίσεις του Κοσμά, όπως τεκμηριώνεται από το φωτογραφικό αρχείο του, αλλά επέλεξε τη συγκεκριμένη ως την πλέον κατάλληλη για την απόδοση του Αιτωλού, τόσο στο μικρογλυπτό του 1950 όσο και για τον ανδριάντα της Κλεισούρας, όπου απλώς το κομποσκοίνι αντικαταστάθηκε από το κλειστό βιβλίο. Φυσικά, ούτε το πρόσωπο αποτελεί πορτρέτο ούτε μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι μια μεταβυζαντινή ζωγραφιά θα διέσωζε προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του νεομάρτυρα. Σε κάθε περίπτωση, η επιλογή του Λουκόπουλου να αντλήσει έμπνευση από μια φορητή ει-

15. Αντίγραφο επιστολής του Κ. Λουκόπουλου προς τον πρόεδρο της κοινότητας Θέρμου με ημερομηνία 19 Σεπτεμβρίου 1969 (αρχείο Κ. Λουκόπουλου).

16. Αρκετά αργότερα, το 1998, ένα άγαλμα του Κοσμά του Αιτωλού τοποθετήθηκε στο Θέρμο, εκτελεσμένο από τον τήνιο γλύπτη Πραξιτέλη Τζανουλίνο.

17. Φωτογραφίες του γλυπτού του Χρυσοστόμου σώζονται, άλλωστε, στο αρχείο του Λουκόπουλου. Ενδεικτικό, πάντως, του τρόπου εργασίας του Λουκόπουλου είναι το γεγονός πως μοντέλο για τη μορφή του ιερομόναχου στάθηκε ο αδελφός του Νίκος, όπως επιβεβαιώνεται και από μια σειρά λήψεων που χρησίμευσαν ως μελέτες της στάσης του γλυπτού και σώζονται επίσης στο αρχείο.

18. Χρήστου-Κουμβακάλη, *Νεοελληνική Γλυπτική*, 130. Το έργο δημοσιεύεται επίσης στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, 17 (Μάιος 1956), μετά τη σελ. 400.

κόνα αποτελεί αδιαμφισβήτητο τεκμήριο του σεβασμού που έτρεφε προς την παράδοση, ενός σεβασμού που δεν ήταν κενός περιεχομένου, ενώ λειτουργούσε για τον καλλιτέχνη και ως αισθητικός οδηγός.

Στο σύνολο του σωζόμενου καλλιτεχνικού έργου (γλυπτική, ζωγραφική και χαρακτική) του Κλέαρχου Λουκόπουλου, εκείνες οι δημιουργίες που εμπνέονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο από τη βυζαντινή τέχνη δεν είναι περισσότερες από μερικές δεκάδες. Τούτο όμως δεν σημαίνει πως η σημασία τους είναι αμελητέα. Ειδικά στην περίπτωση των αναγλύφων του αγίου Σεραφείμ και της θύρας του τάφου Χαρδαλούπα, θα μπορούσε εύλογα να υποστηρίξει κανείς ότι πρόκειται για δύο από τα εξοχότερα δείγματα θρησκευτικής γλυπτικής στην ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα, που στέκονται ισότιμα δίπλα στις ζωγραφικές προτάσεις δημιουργών όπως ο Κόντογλου, ο Αστεριάδης, ο Κοψίδης και άλλοι. Σε κάθε περίπτωση, ο Λουκόπουλος υπήρξε ένας από τους πλέον πρωτοποριακούς εκπροσώπους της ελληνικής μεταπολεμικής γλυπτικής και η ενασχόλησή του με έργα θρησκευτικού περιεχομένου, όπως επίσης η βαρύτητα που ο ίδιος έδωσε στη μελέτη του Βυζαντίου, απλώς επιβεβαιώνουν το πόσα αγνοούμε για την επίδραση της παράδοσης ακόμη και σε πολύ μοντέρνες φωνές του ελληνικού 20ού αιώνα.



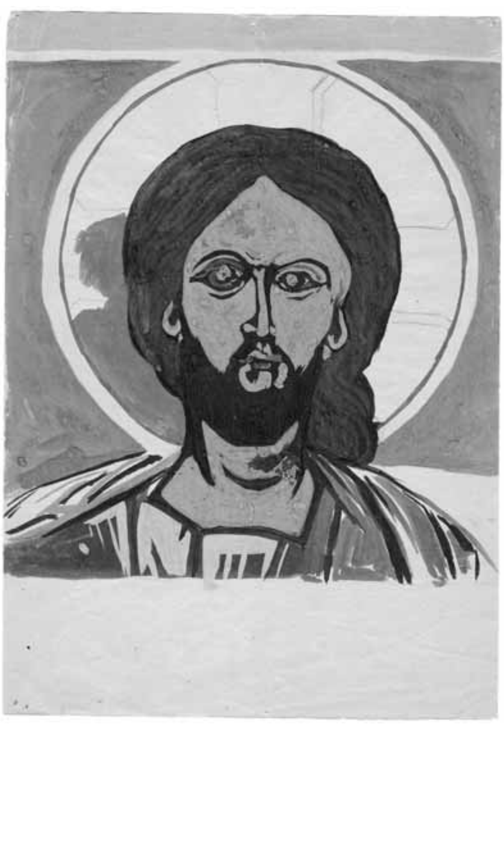
Εικ. 1: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Το μαρτύριο του αγίου Σεραφείμ*, 1952, χαλκός, 71 x 100 εκ., Ιερός Ναός Αγίου Σεραφείμ, Φανάρι Καρδίτσας (φωτογραφικό αρχείο Κλ. Λουκόπουλου).



Εικ. 2: Αγνώστου, Τρεις λιθογραφίες με το μαρτύριο του αγίου Σεραφείμ [*Ξέεται τας σάρκας του…*, *Η Αράπισα υβρίσασα τον Άγιον…* και *Σουβλιζόμενος ο άγιος…*], (φωτογραφικό αρχείο Κλ. Λουκόπουλου).



Εικ. 3: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Επιτάφιος Θρήνος* (λεπτομέρεια τοιχογραφίας από εκκλησία της Αρτοτίνας), 1930, μολύβι σε ριζόχαρτο, 27 x 30 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα.



Εικ. 4: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Χριστός* (λεπτομέρεια τοιχογραφίας από τη Μονή Μυρτιάς), 1931, μολύβι και τέμπερα σε χαρτί, 35 x 24,7 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα.



Εικ. 5: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Άγιος Σπυρίδων* (ανθίβολο), μολύβι σε ριζόχαρτο, 34 x 24 εκ. ιδιωτική συλλογή, Αθήνα.



Εικ. 6: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Κωνσταντίνος Χρήστου Ζάρας εκ του χωρίου Μαρμαρά Φθιώτιδος…*, 1953, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 18,4 x 15,2 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα.



Εικ. 7: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Η πόρτα του ταφικού οίκου Χαρδαλούπα*, 1963-64, ορείχαλκος, Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών (φωτογραφικό αρχείο Κλ. Λουκόπουλου).



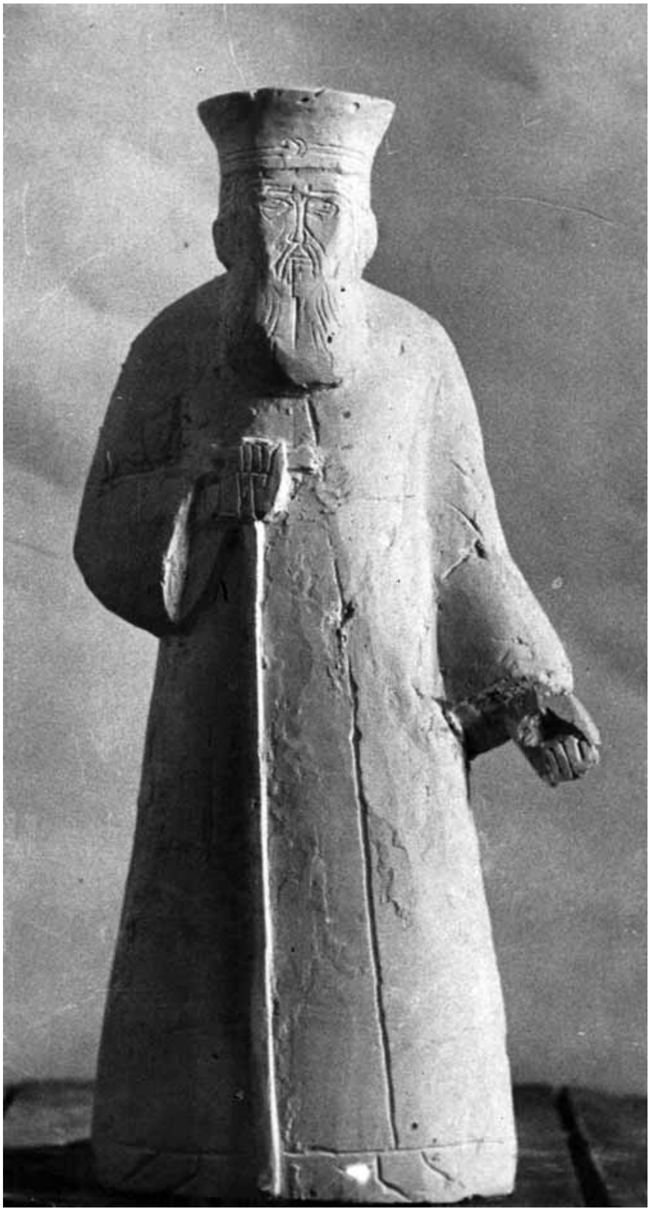
Εικ. 8: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Η πόρτα του ταφικού οίκου Χαρδαλούπα*, λεπτομέρεια (φωτογραφικό αρχείο Κλ. Λουκόπουλου).



Εικ. 9: Ο Κλέαρχος Λουκόπουλος στο εργαστήρι του στον Χολαργό, δουλεύοντας στο πήλινο πρόπλασμα της προτομής του επισκόπου Ρωγών Ιωσήφ, δεκαετία του 1970 (φωτογραφικό αρχείο Κλ. Λουκόπουλου).



Εικ. 10: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Ανδριάντας του αγίου Κοσμά του Αιτωλού*, 1974, ορείχαλκος, Ιερά Μονή Παναγίας Ελεούσης Κλεισούρας Αγρινίου (Σταθόπουλος 1977 - φωτογραφικό αρχείο Κλ. Λουκόπουλου).



Εικ. 11: Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Κοσμάς ο Αιτωλός*, περ. 1950-55, γύψος, 32 x 15,5 x 9,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα (φωτογραφικό αρχείο Κλ. Λουκόπουλου).



Εικ. 12: Φωτογραφία της φορητής εικόνας του Κοσμά του Αιτωλού, από την εκκλησία Αγίου Νικολάου Ζίτσας (φωτογραφικό αρχείο Κλ. Λουκόπουλου).

Παπαδημητρίου Παρασκευή

ΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΧΙΛΛΙΟΥ ΛΑΡΙΣΗΣ

Το τέμπλο του Μητροπολιτικού ναού του Αγίου Αχιλλίου Λαρίσης συνδέεται με την ιστορία προσωπικοτήτων, που άφησαν ίχνη στον τόπο μας[1]. Η μορφή και η μαρμάρινη διακόσμησή του είναι τυπική των τέμπλων των νεότερων χρόνων, όπως αυτά αρχίζουν να διαμορφώνονται από τις αρχές του 20ού αιώνα (Εικ. 1)[2]. Το τέμπλο οργανώνεται σε τρεις ζώνες. Στην κάτω ανήκουν τα θωράκια και τα βημόθυρα εισόδου στο ιερό, τα οποία στην προκειμένη περίπτωση είναι υψηλές θύρες και καταλαμβάνουν και τη μεσαία ζώνη. Στη μεσαία ζώνη τοποθετούνται οι Δεσποτικές εικόνες και έπεται η άνω ζώνη, ο θριγκός, με τις ανάγλυφες στενές ταινίες, που πλαισιώνουν τις εικόνες με τις Ευαγγελικές σκηνές και τα Αποστολικά. Το τέμπλο φέρει στην απόληξή του τριγωνικό αέτωμα, που εξαίρει την ημικυκλική ευχαριστιακή παράσταση του Μυστικού Δείπνου. Το αέτωμα επιστέφεται με απλό Σταυρό.

Η κάτω ζώνη: Η βάση του τέμπλου στηρίζεται σε δεκαοκτώ απλούς, μαρμάρινους πεσσούς, ανάμεσα στους οποίους αναπτύσσονται τα δέκα θωράκια της κάτω ζώνης, με τα ανοίγματα της Πρόθεσης, της Ωραίας Πύλης και του Διακονικού. Τα μαρμάρινα θωράκια φέρουν την ίδια, επαναλαμβανόμενη διακόσμηση σε σχήμα ρόμβου μέσα σε τετράγωνα πλαίσια και αποτελούν τη βάση για την ανάδειξη των δεσποτικών εικόνων.

---

1. Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον Σεβασμιότατο Μητροπολίτη Λαρίσης και Τυρνάβου κ.κ. Ιγνάτιο, για την άδεια μελέτης και φωτογράφισης του τέμπλου.

2. Ενδεικτικά: Αλ. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου*, Άνδρος 2001. Α. Φλωράκης *Η Τηνιακή μαρμαροτεχνία. Ιστορία και τεχνική*, Αθήνα 2008 (στο εξής: Φλωράκης, *Τηνιακή μαρμαροτεχνία*). Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο 16ος – 20ός αιώνας*, Θεσσαλονίκη 2011. Αλ. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, «Το υλικό και οι κατασκευαστικοί τρόποι, παράγοντες εξέλιξης της εκκλησιαστικής γλυπτικής», στο: *Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, (22-24 Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά, Αθήνα 2015, 470-484. Από την έρευνα των τέμπλων αυτών προκύπτουν ομοιότητες κυρίως στην οργάνωση, αλλά σημαντικές διαφορές στη μορφή και το ύφος. Βλ. επίσης *Τέμπλον. Άγιες μορφές, Αόρατες Πύλες Πίστης 20ός και 21ός αιώνας* (επιμέλεια Χρ. Φ. Μαργαρίτης), Αθήνα 2017 (στο εξής: *Τέμπλον*).

Στο τέμπλο ανοίγονται θύρες επικοινωνίας με τα κεντρικά βημόθυρα, καθώς και με τα βημόθυρα της Προθέσεως και του Διακονικού. Η κεντρική θύρα του τέμπλου παρουσιάζει μικτή τεχνική, γλυπτή, η οποία κυριαρχεί, και γραπτή[3]. Εντός γραπτού πλαισίου αποδίδεται το θέμα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου[4].

Η μεσαία ζώνη: Επάνω από τα θωράκια αναπτύσσεται η μεσαία ζώνη με τις δέκα Δεσποτικές εικόνες του τέμπλου. Στους δεκαοκτώ πεσσούς της βάσης του τέμπλου στηρίζονται αντίστοιχοι μαρμάρινοι στύλοι, κυκλικής διατομής, οι οποίοι λειτουργούν ως διαχωριστικοί, ανάμεσα στις Δεσποτικές εικόνες. Οι στύλοι φέρουν κιονόκρανα ψευδοϊωνικού τύπου, σε συνδυασμό με κορινθιακό.

Συγκεκριμένα, δεξιά της Ωραίας Πύλης, σύμφωνα με την καθιερωμένη σειρά στα τέμπλα, έχουν τοποθετηθεί οι εικόνες του Χριστού, του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, του αγίου Ιακώβου του αδελφόθεου και τέλος, του αγίου Δημητρίου, ο οποίος αποδίδεται σε νεαρή ηλικία και στρατιωτικός.

Αριστερά της Ωραίας Πύλης έχει τοποθετηθεί η εικόνα της Παναγίας ολόσωμης, βρεφοκρατούσας και ακολουθεί η εικόνα του αγίου Αχιλλίου, καθώς ο ναός τιμάται στο όνομά του, ως ο πολιούχος της πόλης της Λάρισας. Αριστερά έχει τοποθετηθεί η εικόνα της αγίας Αικατερίνης και ακολουθεί η εικόνα του έφιππου αγίου Γεωργίου.

Στενή ταινία διαχωρίζει τη μεσαία ζώνη με τις Δεσποτικές εικόνες από την άνω ζώνη με τις Ευαγγελικές σκηνές. Η ταινία διακοσμείται με ανάγλυφο ελικοειδή βλαστό, μίμηση άκανθας, ενώ ανάμεσά του έχουν τοποθετηθεί σταυροί, το μονόγραμμα του Ιησού Χριστού, καθώς και παραδείσια πουλιά. Οι ελικοειδείς βλαστοί, είτε απλοί είτε με φύλλα και άνθη, είναι από τα συχνότερα διακοσμητικά θέματα στα τέμπλα, κυρίως σε διαχωριστικές ταινίες και ταινίες πλαισίωσης[5].

Η άνω ζώνη: Έπεται η άνω ζώνη του τέμπλου, στηριζόμενη στους δεκαοκτώ στύλους της μεσαίας ζώνης. Η άνω ζώνη συντίθεται από τις ανάγλυφες, στενές, οριζόντιες ταινίες που πλαισιώνουν τις εικόνες των Αποστολικών, που εδώ παρουσιάζουν την ιδιοτυπία να μοιράζονται τον χώρο με τις εικόνες του

---

3. Για τα βημόθυρα βλ. Π. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημοθύρου από τον 10ο έως και τον 18ο αιώνα*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών/Βυζαντινά κείμενα και μελέται αρ. 49, Θεσσαλονίκη 2008 (στο εξής: Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου*).

4. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου*, σποραδικά.

5. Το θέμα αυτό είναι γνωστό από την παλαιοχριστιανική εποχή και κοσμούσε, κυρίως, τους πεσσίσκους των φραγμάτων του ιερού βήματος (Χ. Μπούρας, «Το τέμπλο της Παναγίας Κρίνας και η χρονολόγησή της», *ΔΧΑΕ* Ι' (1980–1981), 165-179, (σποραδικά). Πεσσίσκους παλαιοχριστιανικής περιόδου, οι οποίοι φέρουν ελικοειδείς βλαστούς σε διάφορα σχέδια, δημοσιεύει η Στουφή–Πουλημένου (Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Το φράγμα του Ιερού Βήματος στα παλαιοχριστιανικά μνημεία της Ελλάδος*, Αθήνα 1999, 87 κ.ε.).

Δωδεκάορτου, για να διακοπούν με τη σειρά τους επάνω από την Ωραία Πύλη. Στο σημείο αυτό έχει δοθεί έμφαση και έχει τοποθετηθεί το ευχαριστιακό θέμα του Μυστικού Δείπνου, με τον ακριβή αριθμό των μαθητών γύρω από μεγάλο τραπέζι (Εικ. 2)[6]. Στα ακραία τμήματα του τέμπλου και στα ανοίγματα της Προθέσεως και του Διακονικού, έχουν τοποθετηθεί οι εικόνες των αποστόλων. Οι Ευαγγελικές σκηνές παρατίθενται με την ακόλουθη σειρά: Έγερση του Λαζάρου, Μεταμόρφωση, Βάπτιση, Υπαπαντή (Εικ. 3), Γέννηση του Σωτήρα και Ευαγγελισμός. Αριστερά αποδίδονται οι απόστολοι Πέτρος, Ματθαίος, Ανδρέας, Σίμων και Θωμάς. Δεξιά από την εικόνα του Χριστού της Μεγάλης Δεήσεως, εικονίζονται οι Ευαγγελικές σκηνές: Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Εις Άδου Κάθοδος, Απιστία του Θωμά, Ανάληψη του Χριστού και Πεντηκοστή. Οι παραπάνω εικόνες χωρίζονται μεταξύ τους με μαρμάρινους κιονίσκους. Στο μέσον της ζώνης υπάρχει τριγωνικό αέτωμα, που εξάρει την ημικυκλική ευχαριστιακή παράσταση του Μυστικού Δείπνου. Το αέτωμα επιστέφεται με απλό Σταυρό.

Οι καλλιτέχνες του τέμπλου: Το τέμπλο του ναού του Αγίου Αχιλλίου, παρότι κατασκευάστηκε ειδικά για τον ναό, δεν είναι ενιαίο έργο ως προς την εκτέλεσή του, αλλά ολοκληρώθηκε τμηματικά, στη διάρκεια μίας τουλάχιστον δεκαετίας, από διαφορετικούς καλλιτέχνες. Αποτελεί σύγχρονο δείγμα μαρμαρογλυπτικής, το οποίο στηρίζεται στην παράδοση. Φέρει εξολοκλήρου μαρμάρινο διάκοσμο ανάγλυφης τεχνικής, που σε ορισμένα μέρη γίνεται αρκετά έξεργος. Κυριαρχεί η μαρμάρινη διακόσμηση, ενώ η γραπτή περιορίζεται στις εικόνες του. Από τη διακόσμηση του τέμπλου παρατηρούμε ότι απουσιάζει η ποικιλία σε ζωικά μοτίβα, όπως γρύπες, δράκοι, αετοί, λιοντάρια και ό,τι άλλο παρουσίαζαν τα ξυλόγλυπτα τέμπλα του 18ου και 19ου αιώνα. Αντιθέτως, εντυπωσιάζει η λιτή μορφή του, που αποπνέει ύφος κλασικισμού, σύμφωνα με τις τάσεις που διαμορφώθηκαν ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα[7].

Η φιλοτέχνηση του τέμπλου του ναού του Αγίου Αχιλλίου στη Λάρισα ξεκίνησε το 1962 με 1963, επί μητροπολίτη Ιάκωβου Σχίζα (1960-1968)[8], συνεχίστηκε επί Θεολόγου Πασχαλίδη (1968-1974) και ολοκληρώθηκε περί το 1974 με 1975, επί Σεραφείμ Ορφανού (1974-1989).

Σε ό,τι αφορά τους καλλιτέχνες που κατασκεύασαν το τέμπλο, αρχικά υπήρξε αβεβαιότητα για την ταύτιση των προσώπων, καθώς δεν υπήρχε κανένα στοιχείο, και κυρίως δεν υπήρχαν τα συμβόλαια εργασίας που θα μπορούσαν

---

6. Ο Μακρής αναφέρει ότι η πολυπρόσωπη παράσταση του Μυστικού Δείπνου δεν ενδείκνυται για την επιφάνεια του τέμπλου και συνήθως αποδίδεται με λιγότερα πρόσωπα (Κ. Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, Αθήνα 1982, 30).

7. Φλωράκης, *Τηνιακή μαρμαροτεχνία*, 32.

8. Τα εγκαίνια του ναού τελέσθηκαν το 1965.

να αποτελέσουν μια στέρεη βάση. Έτσι, με μόνα στοιχεία τις υπογραφές των καλλιτεχνών και τις μνήμες όσων έζησαν τα γεγονότα της ανέγερσης του ναού, προσπαθήσαμε να ξεδιπλώσουμε την ιστορία του τέμπλου του Μητροπολιτικού ναού του Αγίου Αχιλλίου Λαρίσης.

Οι αρχικές, προφορικές πληροφορίες για τον αρχιτέκτονα του τέμπλου, όπως και του ίδιου του ναού, οδηγούσαν στον Γεώργιο Νομικό, ο οποίος έδρασε στον χώρο της ναοδομίας από την τρίτη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα. Για τη μελέτη του ναού του Αγίου Αχιλλίου Λαρίσης, αρχικά μαζί με τον καθηγητή Καραντηνό, απέσπασαν το δεύτερο αρχιτεκτονικό βραβείο (δεν δόθηκε πρώτο). Ο Νομικός έχει σχεδιάσει και εκτελέσει εργασίες σε 260 ναούς στην Ελλάδα, Κύπρο, Ευρώπη κ.α. Μετά δε την εκπόνηση του ναού του Αγίου Νεκταρίου στην Αίγινα, ο πατριάρχης Βαρθολομαίος, τιμητικά, του απένειμε το οφφίκιο του Άρχοντος Αρχιτέκτονος. Τα έργα του κατέχουν εξέχουσα θέση και στη συνολική έκθεση για το Τέμπλο που πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης (2017-2018)[9]. Ο γιός του, Στέφανος Νομικός, ο οποίος διατηρεί το αρχιτεκτονικό γραφείο του πατέρα του, ευγενώς έθεσε στη διάθεσή μας τμήμα του αρχείου του πατέρα του, το οποίο για μας υπήρξε αποκαλυπτικό. Από το αρχείο αποδεικνύεται ότι, παρότι ο Γεώργιος Νομικός υπήρξε ο ναοδόμος του Αγίου Αχιλλίου και παρότι σε αυτόν ανατέθηκε το έργο αρχικά (είχε μάλιστα ολοκληρώσει και το σχέδιο του τέμπλου), δεν ήταν αυτός που το αποπεράτωσε[10].

Το τέμπλο τελικά ανέλαβε και ολοκλήρωσε το 1964 ο Ευστάθιος Στίκας, ο οποίος υπήρξε αρχιτέκτων και κατά την εποχή εκείνη Διευθυντής Αναστηλώσεων και Πρόεδρος του Συμβουλίου Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων. Ανέλαβε σημαντικά έργα, όπως την αναστήλωση του Οσίου Λουκά Βοιωτίας και κατόπιν της Ακρόπολης[11].

Σε ό,τι αφορά στη μαρμάρινη κατασκευή και διακόσμηση του τέμπλου, ενώ οι προφορικές πληροφορίες αναφέρανε ως γλύπτες τη γνωστή οικογένεια Σκού-

9. Ο Γ. Νομικός γεννήθηκε στην Αμοργό το 1905 και πέθανε στην Αθήνα το 2003. Βλ. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, «Τέμπλα – εικονοστάσια σχεδιασμένα από Έλληνες αρχιτέκτονες», στο: *Τέμπλον*, 285-294, αλλά και σε άρθρα του ιδίου τόμου σποραδικά.

10. Από το αρχείο του πατρός του, ο κ. Σ. Νομικός μου διέθεσε όλη την αλληλογραφία της εποχής, η οποία αναφέρεται στα γεγονότα της ανάθεσης.

11. Ενδεικτικά: E. Stikas, *L' église byzantine de Cristianou en Triphylie et les autres églises de même type*, Παρίσι 1951. Ε. Στίκας, «Ο Ναός των Αγίων Ασωμάτων "Θησείου"», *ΔΧΑΕ* 19 (1960), 115-126. Ο ίδιος, «Τρίπλευρα κιονόκρανα, κορυφώματα και μνημεία», *Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία* 1961, 159-179. Ο ίδιος, *Το οικοδομικόν χρονικόν της Μονής Οσίου Λουκά Φωκίδος*, Αθήνα, 1970. Ο ίδιος, *Ο κτίτωρ του καθολικού της Μονής του Οσίου Λουκά*, Αθήνα 1975. Ο ίδιος, «Το πρόγραμμα της αναστηλώσεως του ναού της Αφαίας», *Ο Μέντωρ* τόμ. 9 (τεύχ. 37) 1996, 175. Βλ. επίσης, Δ. Λυκογιάννης, «Τα τέμπλα του ναού του Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο», στο: *Τέμπλον*, 245-252, κυρίως 249-250.

ταρη, ο σημερινός διάδοχος στο έργο τους Ι. Σκούταρης μας διαβεβαίωσε ότι οι πρόγονοί του είχαν αναλάβει την πλειονότητα της μαρμάρινης διακόσμησης του ναού, πλην του τέμπλου[12]. Από τα αρχεία του Γ. Νομικού, και πάλι, πληροφορούμαστε ότι μαρμαρογλύπτης του τέμπλου του ναού του Αγίου Αχιλλίου υπήρξε ο Νικόλαος Σκαρής. Την πληροφορία μας επιβεβαίωσε ο γιός και συνεργάτης του Ευάγγελος Σκαρής[13]. Ο Ν. Σκαρής, ο οποίος επί χρόνια εργάστηκε στην Ακρόπολη και υπήρξε συνεργάτης τόσο του Ευστάθιου Στίκα όσο και του Γ. Νομικού, έχει παρουσιάσει σπουδαίο έργο στην μαρμαρογλυπτική[14]. Εργάστηκε, εκτός των άλλων, στο Μουσείο των Δελφών, στο Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού, στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, στον ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο, στην Ακρόπολη κ.α. Έργο δικό του είναι και το τέμπλο του ιερού ναού του Αγίου Δημητρίου της Θεσσαλονίκης. Το 2008, αξιώθηκε το μετάλλιο του Χρυσού Σταυρού του Τάγματος του Φοίνικος και παρασημοφορήθηκε από τον τότε Πρόεδρο της Ελληνικής Δημοκρατίας κ.κ. Κάρολο Παπούλια, στο Προεδρικό Μέγαρο. Ο Σκαρής είναι αυτός που σμιλεύει τα μάρμαρα του τέμπλου του ναού του Αγίου Αχιλλίου στο εργαστήριό του στην Αθήνα και κατόπιν τα μεταφέρει τμηματικά στην πόλη της Λάρισας. Έργο δικό του στον ναό του Αγίου Αχιλλίου, εκτός από το τέμπλο, φαίνεται να είναι και ο δεσποτικός θρόνος.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα γραπτά μέρη του τέμπλου, δηλαδή οι εικόνες. Στο κεντρικότερο σημείο του τέμπλου, επάνω από την Ωραία Πύλη, έχει αποδοθεί το ευχαριστιακό θέμα του Μυστικού Δείπνου. Η εικόνα φέρει την υπογραφή του Αγήνορα Αστεριάδη και χρονολογία 1970 (Εικ. 2). Η τεχνοτροπία και το ύφος των υπολοίπων εικόνων του Δωδεκαόρτου και των Αποστολικών, παρότι ανυπόγραφες, δεν αφήνουν αμφιβολία ότι είναι έργα του ιδίου (Εικ. 3). Ο Αγήνωρ Αστεριάδης, ζωγράφος, χαράκτης και αγιογράφος της «Γενιάς του Τριάντα», ήταν καλλιτέχνης πρωτοπόρος, και σημάδεψε κατά τον μεσοπόλεμο την αλλαγή της πορείας της νεοελληνικής τέχνης[15]. Γεννήθηκε στη Λάρισα το

---

12. Η οικογένεια των Σκουταραίων έχει καταγωγή από το Σκούταρι της Κωνσταντινούπολης. Από εκεί διασκορπίστηκαν στα μεγάλα κέντρα του Ελληνισμού, κατά τη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα. Μετά το 1830, ορισμένοι εξ αυτών, εγκαταστάθηκαν στην Τήνο, από όπου και απλώθηκαν σε όλη την Ελλάδα. Ο Στέφανος Σκούταρης, το 1918, ανοίγει εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής στη Λάρισα, όπου με τους δυο του γιούς (Ευάγγελο και Δημήτριο-Πλούταρχο) φιλοτεχνούν δεκάδες προτομές και ταφικά μνημεία. Σήμερα το έργο της οικογένειας συνεχίζει ο εγγονός του Ιωάννης Σκούταρης.

13. Στον Ευάγγελο Σκαρή οφείλω θερμές ευχαριστίες, καθώς είχε την ευγενή καλοσύνη να μου αποστείλει πληροφορίες για τον πατέρα του από αφιερώματα που γράφτηκαν προς τιμήν του.

14. Ο Ν. Σκαρής είχε καταγωγή από τον Πύργο της Τήνου. Γεννήθηκε το 1923 και πέθανε στην Αθήνα το 2012.

15. Για τον Αγήνορα Αστεριάδη ενδεικτικά βλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Το τοιχογραφικό έργο του Αγήνορα Αστεριάδη στην Τεγέα: Επισκοπή, Άγιος Αθανάσιος Ριζών, Άγιος Δημήτριος στο Στάδιο», στο: *Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, (22-24

1898 και πέθανε στην Αθήνα το 1977. Η ζωγραφική του Αστεριάδη, πέρα από το ξεχωριστό προσωπικό της ιδίωμα, αντανακλά την προσπάθειά του να συνδυάσει στο έργο του την ελληνική λαϊκή παράδοση, το πνεύμα της βυζαντινής αγιογραφίας και τα διδάγματα των άλλων εικαστικών ρευμάτων των αρχών του 20ού αιώνα. Έχουν πραγματοποιηθεί Εκθέσεις και Συνέδρια, έχουν εκδοθεί πρακτικά και Λευκώματα για το έργο του, αλλά δεν υπάρχει αναφορά στο συγκεκριμένο έργο του στο τέμπλο του ναού του Αγίου Αχιλλίου, το οποίο είναι αδημοσίευτο. Εκκλησιαστικά έργα δικά του στη Λάρισα είναι και οι δυο ενυπόγραφες δεσποτικές εικόνες στον ναό του Αγίου Βησσαρίωνος, καθώς και οι τοιχογραφίες του ναού της Μεταμορφώσεως[16]. Ο Αστεριάδης φιλοτεχνεί τις εικόνες του τέμπλου του ναού του Αγίου Αχιλλίου στο εργαστήριό του στο Μαρούσι. Στη διαδικασία συμμετέχει και ο συνεργάτης του, ζωγράφος και συγγραφέας, Νικόλαος Κακαδιάρης[17].

Από τις εικόνες της μεσαίας ζώνης του τέμπλου, θα αναφερθούμε αρχικά σε αυτές που κοσμούν τις θύρες της πρόθεσης και του διακονικού. Στην πρόθεση αποδίδεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ, ολόσωμος και μετωπικός, και στο διακονικό ο αρχάγγελος Μιχαήλ, στον ίδιο εικονογραφικό τύπο. Οι εικόνες φέρουν την υπογραφή του Λάρισαίου αγιογράφου Ευάγγελου Καραβασίλη και τη χρονολογία 1974 (Εικ. 4). Έργο του Καραβασίλη είναι και η τοιχογράφηση του ναού. Μαθήτευσε κοντά στον Κόντογλου και πήρε μέρος σε ομαδικές εκθέσεις[18]. Έχει φιλοτεχνήσει, μαζί με τους δυο γιούς του, τουλάχιστον τριάντα τρία (33) τοιχογραφικά σύνολα ναών και πολυάριθμες εικόνες στην Ελλάδα, στη Γερμανία, στην Αμερική, στα Ιεροσόλυμα και στην Αφρική. Το όνομά του περιλαμβάνεται στον τόμο του Λευκώματος Ελλήνων Καλλιτεχνών.

Στις κεντρικές Δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, της Θεοτόκου (Εικ. 5), του Χριστού και της εικόνας του αγίου Αχιλλίου, εντύπωση προκαλεί η υπογραφή

Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά, Αθήνα 2015, 651-666, όπου εκτενής βιβλιογραφία. Επίσης, *Τέμπλον*, σποραδικά.

16. Αν. Κατσελάκη, Μ. Νάνου, «Σχέδια και εικόνες τέμπλων από τον 19ο στον 20ο αιώνα: η συντήρηση της παράδοσης», στο: *Τέμπλον*, 122, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία (στο εξής: Κατσελάκη, Νάνου, Σχέδια και εικόνες).

17. Ο Νίκος Κακαδιάρης γεννήθηκε στον Τύρναβο το 1944 και σπούδασε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας (1967-1972), ζωγραφική, με δασκάλους τον Νικολάου και τον Μόραλη, ψηφιδωτό, με την Έλλη Βόιλα, και Ιστορία Τέχνης, με τον Παντελή Πρεβελάκη. Έλαβε μέρος σε πολλά συνέδρια και συμπόσια ως εισηγητής για τη σύγχρονη και την Βυζαντινή Τέχνη και δημοσίευσε διάφορα άρθρα. Έχει πραγματοποιήσει πολλές ατομικές εκθέσεις και έχει λάβει μέρος σε αρκετές ομαδικές εκθέσεις. Συγγράμματα δικά του είναι: *Νεωτερικότητα και μεταμοντέρνο στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2016. *Τοπία της μνήμης. Ποιήματα και σχέδια*, Αθήνα 2015. *Σφετεριστές και τέχνη. Η ζωγραφική του 10ο αιώνα στο Βυζάντιο*, Αθήνα 2013.

18. Ευχαριστώ τον κ. Β. Καραβασίλη για τις πληροφορίες που μου έδωσε τόσο για το τέμπλο, όσο και για το πλούσιο έργο του.

του Φώτη Κόντογλου, κυρίως για τη χρονολογία 1965. Τις εικόνες συνυπογράφει με τον μαθητή του Κωνσταντίνο Γεωργακόπουλο (Εικ. 6). Για τον Κόντογλου, το 2015, με την αφορμή της συμπλήρωσης 120 χρόνων από τη γέννησή του, και 50 από τον θάνατό του, πραγματοποιήθηκαν μεγάλες τιμητικές εκθέσεις[19]. Παράλληλα, έχουν γραφτεί μονογραφίες, άρθρα, μελέτες, Λευκώματα και έχουν γίνει μεγάλα συνέδρια για το έργο του, ωστόσο δεν έχουμε κάποια αναφορά στις εικόνες του τέμπλου της Λάρισας, εκτός μιας σημείωσης στο βιβλίο του Χατζηφώτη «Μνήμη Κόντογλου», ως έργο που δεν έχει καταγραφεί[20]. Το έργο αποκτά ενδιαφέρον και από τη χρονολογία 1965, έτος θανάτου του Κόντογλου[21]. Το έργο αυτό στη Λάρισα δεν γνώριζε και ο εγγονός του και διαχειριστής του αρχείου του, Φώτης Μαρτίνος. Από την επαφή μαζί του, για το μόνο που ενημερωθήκαμε είναι η θύμησή του από τη μητέρα του Δέσποινα, η οποία επισκέπτονταν συχνά την πόλη της Λάρισας, καθώς είχε εκεί οικογενειακούς φίλους.

Δεν γνωρίζουμε ποιού είδους συνεργασίες οδήγησαν στην ανάθεση του έργου στον Φώτη Κόντογλου, ούτε τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ολοκληρώθηκε, καθώς δεν έχουν σωθεί στοιχεία. Οι εικόνες συνυπογράφονται από τον μαθητή του Κωνσταντίνο Γεωργακόπουλο (1922-1998), ο οποίος ήταν αγιογράφος και έφορος καθηγητής της βυζαντινής αγιογραφίας της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου Αθηνών (τμήμα νωπογραφίας και φορητών εικόνων). Μαθήτευσε κοντά στον Κόντογλου και συνεργάστηκε μαζί του επί δεκαετία. Έργα του εκτίθενται στο Οικουμενικό Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, στο Μέγαρο της Αρχιεπισκοπής Αθηνών, σε ναούς, καθώς και σε ιδιωτικές συλλογές[22]. Οι δυο τους ανέλαβαν και τον Άγιο Νικό-

---

19. Η μια εξ αυτών πραγματοποιήθηκε στην Πινακοθήκη του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, η οποία φιλοξενεί καλλιτέχνες της γενιάς του '30. Το Μουσείο Μπενάκη τίμησε τον μεγάλο καλλιτέχνη με μια έκθεση αφιερωμένη στα βιβλία που συνέγραψε και εικονογράφησε, αναδεικνύοντας άλλη μια πτυχή της προσωπικότητάς του. Το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών παρουσίασε όχι μόνο το ζωγραφικό του έργο, κοσμικό και θρησκευτικό, αλλά και την προσωπικότητά του ως λογοτέχνη, κριτικού, ερευνητή των βυζαντινών χρωμάτων και συντηρητή.

20. Ι. Χατζηφώτη «Μνήμη Κόντογλου», εκδόσεις ΑΣΤΗΡ, 309.

21. Ως τελευταίο ολοκληρωμένο έργο του Κόντογλου, αναφέρεται στη βιβλιογραφία η εικόνα του Ελεήμονος Χριστού στο παρεκκλήσι της Πολυκλινικής Αθηνών, το οποίο αγιογραφεί με τον μαθητή του Πέτρο Βαμπούλη (1965), βλ. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Αθήνα 1991, 148, εικ. 458.

22. Με τον Φώτη Κόντογλου, τον Σπύρο Παπανικολάου και τον Ράλλη Κοψίδη, ιστόρησαν τον Άγιο Χαράλαμπο στο Πεδίο του Άρεως. Φιλοτέχνησε τοιχογραφίες στους ναούς: Εισόδεια Θεοτόκου Ν. Ψυχικού, Μεταμόρφωση Κιάτου, Άγιο Νικόλαο Αχαρνών (μετά τον θάνατο του Κόντογλου) Άγιο Θεράποντα Ζωγράφου, Κοίμηση Κολοκυνθού, Αγία Τριάδα Αμπελοκήπων, Αγία Φωτεινή Ν. Σμύρνης, Άγιο Δημήτριο Ν. Ελβετίας, Αγία Αικατερίνη μετοχίου Ι. Μ. Σινά

λαο Αχαρνών, το 1957 με 1959, όπου οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, μορφολογικά, έχουν άμεση συγγένεια με αυτές της Λάρισας.

Οι Δεσποτικές εικόνες του αγίου Γεωργίου, της αγίας Αικατερίνης (Εικ. 7), του Προδρόμου, του αγίου Ιακώβου του αδελφόθεου και του αγίου Δημητρίου (Εικ. 4) φέρουν αποκλειστικά την υπογραφή του Γεωργακόπουλου (Εικ. 8). Μόνο τα τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά ενός έργου μπορούν να φανερώσουν τον καλλιτέχνη. Ωστόσο, η συνήθεια του Κόντογλου να συνεργάζεται με τους μαθητές του[23], καθώς και οι διαφορετικές τεχνικές που δοκίμαζε[24] δεν μας βοηθούν να αποδώσουμε με σιγουριά το έργο στα συνυπογραφόμενα από αυτά. Στον πρόσφατο τόμο για το Τέμπλο, είναι διάχυτες οι απόψεις μελετητών που συγκλίνουν στο ερώτημα, εάν υπάρχει συγκεκριμένο ύφος που να διατρέχει την εργασία των μαθητών και του ίδιου του Κόντογλου. Εάν, δηλαδή, υπάρχουν ιδιαίτερα γνωρίσματα που θα αποτελούσαν το υπόβαθρο της «σχολής Κόντογλου» και θα επέτρεπαν την από κοινού μελέτη τους[25]. Οι Κατσελάκη και Νάνου αναφέρονται στα σχέδια, τα οποία αποτέλεσαν τη βάση της τεράστιας παραγωγής εικόνων του Κόντογλου, τα οποία θα λειτουργούσαν και ως πρότυπα για την απεικόνιση συγκεκριμένων αγίων με σκοπό να βοηθήσουν τους μαθητές του στην εικονογράφηση δεσποτικών εικόνων τέμπλου[26]. Ο Ασφενταγάκης δημοσιεύει, επίσης, σχέδια του Κόντογλου, τα οποία πιθανολογεί ότι θα λειτουργούσαν ως πρότυπα για την απεικόνιση συγκεκριμένων αγίων, με σκοπό, επίσης, να βοηθήσουν τους μαθητές του στην εικονογράφηση δεσποτικών εικόνων τέμπλου[27]. Θεωρούμε ότι και οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου του ναού του Αγίου Αχιλλίου βασίζονται σε σχέδια του Κόντογλου, αλλά ολοκληρώθηκαν, όπως είναι εμφανές, από το ίδιο χέρι, αυτό του Κωνσταντίνου Γεωργακό-

---

στην Αθήνα, Αγία Αικατερίνη Πειραιώς Άγιο Ιωάννη Μακρινό Μεγάρων, Ι. Μ. Οινουσσών Χίου, Παναγία Γιάτρισσα Λουτρακίου και άλλους, βλ. *Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του*, (επιμ. Μιχαήλ Αγγελάκης), κατ. έκθ. Casa Bianca, Θεσσαλονίκη 2002. Ι. Μ. Χατζηφώτη, *Φώτιος Κόντογλου: η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, 1978, 219.

23. Είναι γνωστές οι εικόνες που συνυπογράφει με τους μαθητές του, οι οποίες κοσμούν πάμπολλα τέμπλα ναών στην Ελλάδα και το εξωτερικό, βλ. Αν. Κατσελάκη, Μ. Νάνου, «Άγνωστα σχέδια εργασίας "Δια χειρός Φωτίου Κόντογλου" σε Ιδιωτική Συλλογή», στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, (22-24 Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά, Αθήνα 2015, 681-706, κυρίως 688, όπου και πλούσια βιβλιογραφία για τον Κόντογλου (στο εξής: Κατσελάκη, Νάνου, Άγνωστα σχέδια). Βλ. επίσης, *Τέμπλον*, σποραδικά.

24. Για την ποικιλία των εκφραστικών μέσων στο έργο του Κόντογλου, βλ. Κατσελάκη, Νάνου, Άγνωστα σχέδια, 690.

25. Σ. Μοσχονάς, «Μετά τον Κόντογλου: αποκλίσεις και συγκλίσεις προς το αδιαμφισβήτητο κέντρο», στο: *Τέμπλον*, 187-204, κυρίως 187.

26. Κατσελάκη, Νάνου, Σχέδια και εικόνες, 115-126, κυρίως 122.

27. Μ. Ασφενταγάκης, «Πέντε άγνωστες δημιουργίες του Κόντογλου. Πέντε σχέδια εργασίας για εικόνες τέμπλου;», στο: *Τέμπλον*, 181-186, κυρίως 184.

πουλου, ο οποίος ακολουθεί τη μανιέρα του δασκάλου του (βλ. Εικ. 5, 7). Την υπογραφή του Φώτη Κόντογλου στις συνυπογραφόμενες από αυτές προφανώς τη βάζει ο Γεωργακόπουλος, ως χρέος τιμής στον δάσκαλό του. Σίγουρα, λοιπόν, η ανάθεση έγινε στον Κόντογλου, που ίσως τον πρόλαβε ο θάνατος, και το έργο του ολοκληρώθηκε από τον μαθητή του Κωνσταντίνο Γεωργακόπουλο, τιμής ένεκεν.

Σε κάθε περίπτωση, τα παραπάνω συμβάλλουν στο να χαρακτηρίσουμε το τέμπλο του Μητροπολιτικού ναού του Αγίου Αχιλλίου Λαρίσης ως έργο ιδιαίτερης καλλιτεχνικής αξίας, καθώς συγκεντρώνει την ιστορία κορυφαίων προσωπικοτήτων, αν και αφήνει αναπάντητα ακόμη ζητήματα.



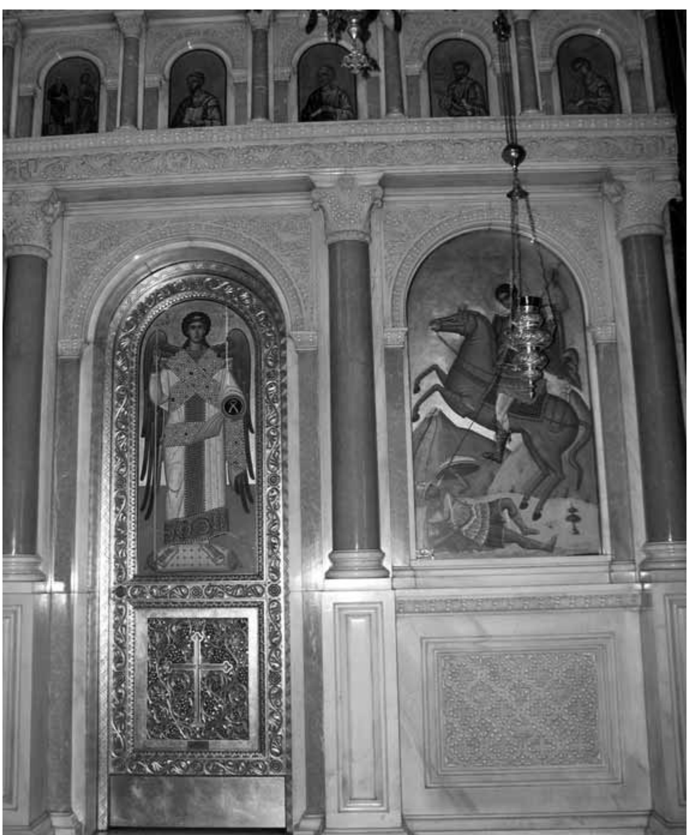
Εικ. 1. Λάρισα. Τέμπλο Μητροπολιτικού ναού Αγίου Αχιλλίου (1962-1975).
(Παπαδημητρίου 2014)



Εικ. 2. Λάρισα. Τέμπλο ναού Αγίου Αχιλλίου. Ο Μυστικός Δείπνος.
(Παπαδημητρίου 2014)



Εικ. 3. Λάρισα. Τέμπλο ναού Αγίου Αχιλλίου. Ευαγγελικές σκηνές. (Παπαδημητρίου 2014)



Εικ. 4. Λάρισα. Τέμπλο ναού Αγίου Αχιλλίου. Διακονικό. (Παπαδημητρίου 2014)



Εικ. 5. Λάρισα. Τέμπλο ναού Αγίου Αχιλλίου. Η Θεοτόκος. (Παπαδημητρίου 2014)



Εικ. 6. Λάρισα. Τέμπλο ναού Αγίου Αχιλλίου. Η υπογραφή των ζωγράφων. (Παπαδημητρίου 2014)



Εικ. 7. Λάρισα. Τέμπλο ναού Αγίου Αχιλλίου. Η αγία Αικατερίνη. (Παπαδημητρίου 2014)



Εικ. 8. Λάρισα. Τέμπλο ναού Αγίου Αχιλλίου. Η υπογραφή του Γεωργακόπουλου. (Παπαδημητρίου 2014)

ΜΙΚΡΟΤΕΧΝΙΑ - ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ

Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα

ΑΝΤΙΜΙΝΣΙΑ ΤΟΥ ΚΕΙΜΗΛΙΑΡΧΕΙΟΥ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ ΣΕΡΡΩΝ ΚΑΙ ΝΙΓΡΙΤΗΣ «ΨΥΧΗΣ ΑΚΟΣ»[1]

Τα αντιμίνσια[2] ανήκουν στην κατηγορία των λειτουργικών αμφίων ή πέπλων της Ορθοδόξου Εκκλησίας, με ιδιαίτερη λειτουργική αλλά και ιστορική αξία, καθώς τα περισσότερα, τα οποία διασώζονται από τον 16ο αιώνα και εξής, φέρουν αναγεγραμμένη την προέλευσή τους, τους καθιερούντες αυτά ιεράρχες και το έτος της καθιερώσεώς τους. Θεωρούνται ισοδύναμα και αντάξια προς το σταθερό καθαγιασμένο θυσιαστήριο, το οποίο και αναπληρούν όταν εκείνο απουσιάζει ή δεν είναι εγκαινισμένο.

Ο σύνθετος λειτουργικός όρος αντιμίνσιο (με "ι" και όχι με "η") ή αντιμίσσιο, σύμφωνα με την προτιμητέα γραφή των ιστορικών και λειτουργικών μας πηγών[3] και, όπως πρόσφατα αποδεικνύει ο Παρασκευάς Αγάθωνος, παράγεται από την πρόθεση αντί και από το ουσιαστικό *μίνσος*[4] και όχι, όπως παλαιότερα

---

1. Θα ήθελα από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω θερμά, πρωτίστως, τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Σερρών και Νιγρίτης κ.κ. Θεολόγο για την τιμητική άδεια μελέτης και δημοσίευσης των συγκεκριμένων κειμηλίων, τους σεβαστούς ιερείς της Ι. Μ. Σερρών και Νιγρίτης π. Ιορδάνη Θεμελίδη και π. Ανδρέα Βογιατζή, καθώς και την κ. Ιωάννα Τσολάκη για την παροχή κάθε δυνατής βοήθειας στη διάρκεια της έρευνάς μου στο Μουσείο και την εξειδικευμένη βιβλιογραφική στήριξη.

2. Για το αντιμίνσιο, βλ. Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, «Ο συμβολισμός των ιερών αμφίων και πέπλων της Ορθοδόξου Εκκλησίας και η ερμηνεία του διακόσμου τους σύμφωνα με τις ιερές πηγές», Απόστολος Τίτος, Ηράκλειο, Δεκέμβριος 2006, τόμ. 5ος, 123-172, ιδιαίτερα 150, σημ. 237, όπου και όλη η προγενέστερη βιβλιογραφία, και Αρχ. Γ. Χρυσοστόμου / Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Τα Άμφια της Ελληνορθοδόξου Εκκλησίας*, Στρατηγικές Εκδόσεις, Αθήνα 2012, 108-111.

3. Βλ. κατωτέρω, παραθέματα σημ.6, 8, 10: PG 99, 1752A, PG 137, 612C-613A-B, 616A, PG 108, 908C–909A.

4. Ο όρος μίνσος προέρχεται από τη λατινική λέξη missa (λειτουργία), την οποία δανείστηκαν οι Βυζαντινοί συγγραφείς, και σημαίνει την τέλεια θεία Λειτουργία και την ακολουθία εκείνη που απαρτίζεται από τη συνένωση μικρότερων αυτοτελών ακολουθιών, όπως είναι η ακολουθία των Προηγιασμένων Δώρων ή η ακολουθία της καθιερώσεως ιερού ναού, αποτελούμενη και από άλλες επιμέρους. Κατά δεύτερη εκδοχή, μίνσος σημαίνει αντικείμενο για μεταφορά πραγ-

υποστηριζόταν, από το *αντί + mensa=τράπεζα*[5]. Καθαγιάζονται με άγιο μύρο στη διάρκεια εγκαινίων ενός ναού και με την ανάγνωση των αγιαστικών του θυσιαστηρίου ευχών, ιερουργία με ισχύ παντοτινή, καθώς μας πληροφορεί ο άγιος Θεόδωρος Στουδίτης[6], ενώ αντίθετα η ενθυλάκωση και μόνον αγίων λειψάνων πάνω στο ύφασμα δεν συνεπάγεται, σύμφωνα με τις πηγές, τον καθαγιασμό τους[7]. Η τελετουργία αυτή έδινε στα αντιμίνσια τη δυνατότητα να χρησιμοποιούνται αντί Αγίας Τραπέζης σε μέρη όπου δεν υπήρχε καθαγιασμένος ορθόδοξος ναός, σε έκτακτες περιπτώσεις (περίοδοι διωγμών, ταξίδια, εκστρατείες), σε ευκτηρίους οίκους (χώροι προσευχής - παρεκκλήσια), όπως μας πληροφορεί και ο Θεόδωρος Βαλσαμών[8], σε εκτός εγκαινισμένου ναού βαπτίσεις σε μέρη ιεραποστολών[9], ακόμα και σε στέψεις αυτοκρατόρων[10].

Η υπερόριος αποστολή των αντιμινσίων συνάδεται και από το περιεχόμενο των επιγραφών τους που, εκτός από την αναφορά τους στον συγκεκριμένο ναό και

μάτων, δηλ. κάνιστρο και ορίζεται ως αντίτυπο και αντιπρόσωπο των πολλών μίνσων (σκευών), που απαρτίζουν την αγία Τράπεζα, την οποία και αντικαθιστά. Βλ. π. Παρ. Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον. Συμβολή εις την μελέτην της λατρείας της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας, Λευκωσία: Μουσείον Ι. Μ. Κύκκου 2003, 22-53, 303. Βλ. Επίσης και Γ. Ράλλη - Μ. Ποτλή, Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων των τε αγίων και πανευφήμων Αποστόλων και των ιερών οικουμενικών και τοπικών συνόδων και των κατά μέρος αγίων Πατέρων, Β΄, Αθήνα 1852, 371-372, κανών ΛΑ΄, ΣΤ΄ Οικουμενικής Συνόδου και Ράλλη - Ποτλή, Σύνταγμα, ΣΤ΄, 1859, Ματθαίος Βλάσταρης, Σύνταγμα κατά στοιχείον Α΄, η΄, 80-81.

5. Πρωτ. Κων. Καλλίνικος, Ο χριστιανικός ναός και τα τελούμενα εν αυτώ, Αθήναι 1969, 172-173. Γ. Σωτηρίου, «Τα λειτουργικά άμφια της ορθοδόξου ελληνικής εκκλησίας», Θεολογία 20 (1949), 1-14 . Ευγενία Χατζηδάκη-Βέη, Εκκλησιαστικά Χρυσοκεντήματα του Μουσείου Μπενάκη, Αθήναι 1953, κζ΄-κη΄. Κατερίνα Ζωγράφου-Κορρέ, Μεταβυζαντινή – Νεοελληνική Εκκλησιαστική Χρυσοκεντητική, Αθήνα 1985, 61-64. Μαρία Σ. Θεοχάρη, Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα, εκδ. Αποστολικής Διακονίας, Αθήνα 1986, 23-24.

6. Θεόδωρος Στουδίτης, Διάφορα, Ποιναί Μοναστηριακαί, ιδ΄, PG 99, 1752A: «Ἐὰν κατ' ἄγνοιαν πλυθῇ ἀντιμίνσιον, οὐ μολύνεται "ὁ γὰρ ἁγιασμὸς ἐν αὐτῷ ἐστι". τὸ γὰρ ἱερὸν, μιαρὸν οὐ γίνεται». Βλ. και Ιωάννης επίσκοπος Κίτρους, Αποκρίσεις προς Κωνσταντίνον αρχιεπίσκοπον Δυρραχίου τον Καβάσιλαν, PG 119, 973-976.

7. Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον, 308.

8. Θεόδωρος Βαλσαμών, PG 137, 612C-613A-B, 616A: «Τοὺς ἐν τοῖς εὐκτηρίοις οἴκοις ἔνδον οἰκείας τυγχάνουσι λειτουργοῦντας ἤ βαπτίζοντας κληρικοὺς ὑπὸ γνώμην τοῦτο πράττειν τοῦ κατὰ τόπον ἐπισκόπου ὁρίζομεν.ὥστε εἴ τις κληρικὸς μὴ τοῦτο οὕτως παραφυλάττοι καθαιρείσθω … Διὰ τοῦτο γὰρ, ὡς ἔοικεν, ἐπενοήθησαν καὶ τὰ ἀντιμίνσια καὶ γίνονται παρὰ τῶν κατὰ χώραν ἀρχιερέων καθ' ὃν καιρὸν ποιοῦσιν ἐνθρονισμὸν ἐκκλησίας ἐφ' ᾧ τίθεσθαι αὐτὰ εἰς τὰς ἁγίας τραπέζας τῶν εὐκτηρίων».

9. Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον, 307-308.

10. Θεοφάνης, Χρονογραφία, PG 108, 908C-909A: «Καὶ τῇ ἐπαύριον, ἥτις ἦν ἡ μεγάλη Κυριακὴ τοῦ Πάσχα ιδ΄ ἰνδικτιῶνος, ὥρᾳ αὐγῆς ἐξελθὼν ὁ βασιλεὺς σὺν τῷ πατριάρχῃ ἐν τῷ ἱπποδρομίῳ, καὶ ἐνεχθέντος Ἀντιμινσίου (Ἀντιμισσίου), παντὸς τοῦ λαοῦ ὁρῶντος, ἐποίησεν τὴν εὐχὴν ὁ πατριάρχης, καὶ ἔστεψεν ὁ βασιλεὺς τὸν υἱὸν αὐτοῦ».

επίσκοπο, εκφράζεται επιπρόσθετα με την διευκρινιστική επισήμανση «τοῦ τελεῖσθαι δι' αὐτοῦ τὰς θείας ἱερουργίας ἐν παντὶ τόπῳ τῆς δεσποτείας Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν»[11]. Η δε σημερινή σύγχυσή του με το ειλητό[12] και η ανεξέλεγκτη χρήση του πάνω σε εγκαινιασμένη κυριακή Αγία Τράπεζα συνιστά *αργία* και πλήξη αυτής, σύμφωνα με την δοθείσα από τον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ματθαίον Α' τον από Κυζίκου (1397-1410)[13] προς τον μητροπολίτην Ηρακλείας συνοδική απόκριση ΡΝ' (ΡΝΘ') «Περί αντιμινσίων» (Ιανουάριος του 1400): «Ὅπου δὲ τυγχάνει πεπηγμένον θυσιαστήριον, ἀπειροκαλία ἔσται καὶ ἐπίδειξις, ἀργήσαντα τὸ ἀκίνητον, ἐπιθεῖναι αὐτῷ ἀντιμίνσιον καὶ λειτουργεῖσαι»[14].

Τα αντιμίνσια κατασκευάζονται συνήθως από ύφασμα λινό[15], αλλά αρχικά κατασκευάζονταν και από ξύλο, με προσραμμένες μερίδες αγίων λειψάνων[16]. Τα παλαιότερα διακοσμούνται στο κέντρο με την παράσταση του Σταυρού με τα όργανα του Πάθους και τα σύμβολα των Ευαγγελιστών στις τέσσερις γωνίες[17]. Στη συνέχεια (17ος αιώνας και εξής), εμπλουτίζονται με ζωγραφιστές λιτές παραστάσεις, λειτουργικού χαρακτήρα, όπως ο Χριστός ως Αμνός ή ως η Άκρα Ταπείνωση[18] ή μέσα σε άγιο Ποτήριο[19], θέματα με ευχαριστιακό και εσχατολογικό χαρακτήρα. Πιο σπάνια απαντώνται και τα τυπωμένα πάνω σε μεταξωτό ύφασμα ή χρυσοκεντημένα[20] με την παράσταση του Επιταφίου Θρήνου[21]. Μετά όμως την ευρύτερη χρήση της ξυλογραφίας και χαλκογραφίας, πιο συνηθισμένες είναι οι πλουραλιστικές απεικονίσεις της σκηνής αυτής, που στα

11. Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον, 233.

12. Ιωάν. Φουντούλης, Λειτουργική, Α'. Εισαγωγή στη Θεία Λατρεία, Ε' έκδοση, Θεσ/νίκη 2007, 62-64.

13. Για τον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ματθαίον Α' τον από Κυζίκου, βλ. Μ.Γεδεών, Πατριαρχικοί πίνακες: Ειδήσεις ιστορικαί βιογραφικαί περί των Πατριαρχών Κωνσταντινουπόλεως: από Ανδρέου του Πρωτοκλήτου μέχρις Ιωακείμ Γ' του από Θεσσαλονίκης 36-1884 , εν Κωνσταντινουπόλει, έκδ: Lorenz & Keil, Σεπτ.1885-Οκτ.1890, 457-463.

14. Βλ. Fr.Miclosich-J.Müller, Acta et diplomata graeca medii aevi, τόμ. Β', Vienne 1860, συντομογραφία 340-341. Μ.Γεδεών, Κανονικαί διατάξεις των πατριαρχών Κωνσταντινουπόλεως, τ. Β', Κωνσταντινούπολις 1889, 61-62· ο ίδιος, Πατριαρχικοί πίνακες, 462.

15. Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον, 218-219.

16. Ό.π., 253, 254, 257.

17. Νείλος Σιμωνοπετρίτης, «Αντιμήνσια», Θησαυροί του Αγίου Όρους, Θεσσαλονίκη 1997, 418-429, ιδιαίτερα 418-419 και 426-427, και Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον, 218 -224.

18. Νείλος Σιμωνοπετρίτης, Αντιμήνσια, 420-421 και Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον, 224 -227.

19. Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον, 231 -232.

20. Ο κεντητός διάκοσμος θα μπορούσε, σύμφωνα με τον Stefanescu, ν' αναποδογυρίσει το δισκοπότηρο ή να συγκρατήσει τους μαργαρίτες (ψίχουλα) πάνω στις κλωστές. Βλ. I. D. Stefanescu, «Autels, tissus et broderies liturgiques», Analecta, Universitatea din Bucuresti, Institutul, de Istoria Artei, II, 1944, 113.

21. Νείλος Σιμωνοπετρίτης, Αντιμήνσια, 426-427.

σταμπωτά χαλκογραφημένα αντιμίνσια του «αγιορείτικου τύπου» περιβάλλεται και από επιμέρους χριστολογικές σκηνές[22].

Στο Κειμηλιαρχείο Σερρών θησαυρίζονται εννέα λινά αντιμίνσια[23] με ανάλογο διάκοσμο και χρονολογούνται από τον 17ο ως και τον 21ο αιώνα. Το παλαιότερο (Εικ.1), φτιαγμένο από λινό ύφασμα και φοδραρισμένο με χονδρή βαμβακερή φόδρα, χρονολογείται στα 1653 (Α.Α.0200/Χ. 018[24]). Στο κέντρο του είναι ζωγραφισμένος με μελάνι ο σταυρός σε βαθμιδωτή βάση, πλαισιούμενος από τα όργανα του σωτηρίου πάθους (λόγχη, κάλαμος, σπόγγος), καθώς και τα γνωστά συμπιλήματα του μοναχικού αναλάβου: ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ, Τ, Κ, Π, (Τόπος Κρανίου Παράδεισος [Γέγονε]), Α, (Αδάμ). Κάτω από τη βάση του Σταυρού αναγράφεται η χρονολογία του αμφίου από Γεννήσεως Χριστού: ΕΤΕΙ ΚΥΡΙΩ: ΑΧΠΓ′ (1653). Στις τέσσερις γωνίες, μέσα σε μετάλλια, γράφονται τα ονόματα των τεσσάρων ευαγγελιστών[25]. Αρχίζοντας από πάνω αριστερά και γύρω - γύρω, διακρίνουμε υπό τύπον παρυφής, τη συνήθη στα αντιμίνσια επιγραφή, η οποία μας πληροφορεί ότι το συγκεκριμένο άμφιο καθαγιάστηκε από τον επίσκοπο Πλαταμώνος Γρηγόριο: « † ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΤΟΥ ΤΕΛΕΙΣΘΑΙ ΕΝ ΑΥΤΩ ΑΓΙΑΝ ΘΕΙΑΝ ΙΕΡΟΥΡΓΙΑΝ ΑΓΙΑΣΘΕΝ ΠΑΡΑ ΤΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ / ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΟΥ ΚΑΙ ΖΩΑΡΧΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΕΛΕΑΡΧΙΚΟΥ ΠΝΕ / ΥΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΤΕΛΕΙΝ ΕΝ ΑΥΤΩ ΤΑ ΘΕΙΑ + ΕΤΟΥΣ ΖΡΞΑ′ (7161-5508=1653) ΙΕΡΟΥΡΓΗΘΕΝ ΚΑΙ ΜΥΣΘΑΓΗΘΕΝ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΠΛΑΤΑΜΩΝΟΣ».

Από αυτήν πληροφορούμεθα ότι το άμφιο καθαγιάσθηκε από τον άγνωστο επίσκοπο Πλαταμώνος Γρηγόριο στα 1653, στοιχείο που αποτελεί ασφαλή προσθήκη στους επισκοπικούς καταλόγους της επισκοπής Πλαταμώνος, μεταξύ των επισκόπων Γερμανού (1646) και Φιλαρέτου (1668)[26]. Ο δε τίτλος *θεοφιλέστατος* μας αναγάγει στην τότε κατάσταση της επισκοπής, η οποία, στους χρόνους της Τουρκοκρατίας, υπαγόταν στον μητροπολίτη Θεσσαλονίκης μαζί

22. Νείλος Σιμωνοπετρίτης, Αντιμήνσια, 426-427 και Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον, 234 -237.

23. Ελένη Βλαχοπούλου - Καραμπίνα, ««Ιερά Άμφια και Σκεύη του Κειμηλιαρχείου "Ψυχής Άκος" της Ι. Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης: Θεολογία και Τέχνη», στο «Ψυχής Άκος», Κειμήλια πίστεως και πολιτισμού της Εκκλησίας των Σερρών, Σέρρες 2017, 57-110, ιδιαίτερα 77-79 και στο ίδιο, Ν. Η. Πεταλωτής, «Εκκλησιαστικά Κειμήλια του Ιερού και Καθεδρικού Ναού των Αγίων Θεοδώρων Σερρών και των αοιδίμων Μητροπολιτών της Αγιωτάτης Μητροπόλεως Σερρών», 265-302, ιδιαίτερα 293-294.

24. Α.Α: αύξων αριθμός κώδικα καταγραφής κειμηλίων Εκκλησιαστικού Μουσείου Σερρών, «Ψυχής Άκος».

25. Σε άλλα, παλαιότερα παραδείγματα, γράφονται οι συμβολικές λέξεις των τεσσάρων ευαγγελιστών: «άδοντα», «βοώντα», «κεκραγότα», «και λέγοντα». Βλ. Νείλος Σιμωνοπετρίτης, Αντιμήνσια, 418.

26. Νόννα Δ. Παπαδημητρίου, Η επισκοπή Πλαταμώνος και Λυκοστομίου, Αθήναι 2007, 178-179.

με άλλες οκτώ, όπως οι Κίτρους, Χανίων, Πλαταμώνος, Σερβίων, Πολυανής, Πέτρας, Αρδαμερίου και Αγίου Όρους, σύμφωνα με τα «τακτικά» του 17ου και 18ου αιώνα[27]. Το αντιμίνσιο προέρχεται από τον Άγιο Γεώργιο Βροσνών[28].

Το δεύτερο κατά σειρά, χαλκογραφία του 18ου αιώνα τυπωμένη σε ύφασμα (Εικ.2), φέρει στο κέντρο την παράσταση του Επιταφίου Θρήνου, συνοδευμένη από τους τέσσερεις ευαγγελιστές με τα σύμβολά τους, μέσα σε διακοσμητικά μετάλλια, στις αντίστοιχες γωνίες. Ένθεν και ένθεν του Θρήνου διακρίνονται η συμβολική παράσταση της Άρνησης του Πέτρου[29] και τα σύνεργα του Μαρτυρίου[30]· ψηλά, στο κέντρο, η μορφή του Θεού Πατέρα μέσα σε σύννεφα που κρατούν δύο δυτικόμορφα αγγελάκια και στο κάτω μέρος ο Πανάγιος Τάφος (*Ὁ Μακαριώτατος / Ναὸς τοῦ Ἁγίου / καὶ Δεσποτικοῦ Μνήματος*) συμπληρώνουν τον διάκοσμο του αμφίου.

Στην παρυφή του διακρίνεται η συνήθης στα αντιμίνσια επιγραφή, η οποία μας πληροφορεί ότι το συγκεκριμένο καθαγιάστηκε από τον Πατριάρχη Ιεροσολύμων Αβράμιο (1775-1787)[31]: «†ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΤΟΥ ΤΕΛΕΙΣΘΑΙ ΕΝ ΑΥΤΩ ΑΓΙΑΝ ΘΕΙΑΝ ΙΕΡΟΥΡΓΙΑΝ ΑΓΙΑΣΘΕΝ ΥΠΟ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΧΑΡΙΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΟΥ ΚΑΙ ΖΩΑΡΧΙΚΟΥ / ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ ΕΧΕΙΝ ΤΕ [Ε]ΞΟΥΣΙΑΝ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥΡΓΕΙΝ ΕΝ ΠΑΝΤΙ ΤΟΠΩ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΤΕΙΑΣ Χ[ΡΙΣΤ]ΟΥ ΤΟΥ Θ[ΕΟ]Υ ΗΜΩΝ / ΚΑΘΙΕΡΩΘΕΝ ΔΕ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΟΛΕΩΣ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΠΑΛΑΙΣΤΙΝΗΣ ΚΥΡΙΟΥ ΑΒΡΑΜΙΟΥ».

Το τρίτο παλαιότερο (Εικ.3) αντιμίνσιο (Α.Α.201/Χ. 019) χαλκογραφήθη-

---

27. Ό.π., 149-154.

28. Βλ. Μητροπολίτης Ι. Μ. Σερρών και Νιγρίτης Θεολόγος Αποστολίδης, Προσκυνητάριον της Εκκλησίας των Σερρών, εκδ. Επικοινωνιακού και Επιμορφωτικού Ιδρύματος Ι. Μ. Σερρών και Νιγρίτης, Σέρρες 2010, 197.

29. Χαρακτηριστικό στοιχείο της είναι ο πετεινός πάνω σε κίονα, που υπενθυμίζει την προφητική ρήση του Ιησού, και οφείλεται σε επιρροές της ιταλικής παράδοσης του Trecento (Duccio κ.λ.π.) στην παραδοσιακή ορθόδοξη ζωγραφική (G. Millet, Recherches sur l' iconographie de l' Évangile, Paris 1916, 345-361). Επιπλέον, ο κίονας υπονοεί την φραγγέλωση του Ιησού και συνοδεύεται από τα σχοινιά που Τον έδεσαν, το μαστίγιο και το κλαδί φοινικιάς που Τον χτύπησαν, ενώ το αγγείο στη βάση του συμβολίζει τον απολυτρωτικό θάνατό Του, στοιχεία και αυτά της παράδοσης του Trecento. Βλ. James H. Stubblebine, Duccio di Buoninsegna and his school, II plates, Prinston 1971, εικ. 410.

30. Σε επιρροές της ιταλικής παράδοσης του Trecento οφείλεται, επίσης, η συμβολική απόδοση της σκηνής της Σταύρωσης με το σταυρό του Μαρτυρίου, συνοδευμένου από τα όργανα του Πάθους (λόγχη, σπόγγος, ακάνθινος στέφανος), τη σκάλα της Αποκαθήλωσης και το κρανίο του Άδη στη βάση του. Βλ. Stubblebine, Duccio, εικ. 400.

31. Για τον ιβηρικής καταγωγής Πατριάρχη Ανατόλιο, καθώς και για όμοιας τέχνης αντιμίνσιο, καθαγιασμένο από τον ίδιο ιεράρχη, που είχε στην κατοχή του ο Μακαριστός Γέροντας Μητροπολίτης πρώην Καναδά κυρός Ανατόλιος. Βλ. Σπυρ. Κοντογιάννης, «Δύο ανέκδοτα αντιμήνσια», Θεολογία, τόμ. 44, 1973, τεύχ. 1-2, 651-666, ιδιαίτερα 653-661, εικ. 1.

κε στο Άγιον Όρος στα 1841[32], σύμφωνα με την αφιερωτική επιγραφή του στο κάτω μέρος: «†ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗΣ ΠΑΓΡΑΤΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ<ΑΩΜΑ>» ΧΕΙΡ ΔΑΝΙΗΛ ΕΙΣ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ»[33]. Καθαγιάστηκε από τον Μητροπολίτη Σερρών Αθανάσιο (1838-1846)[34], «Ὁ Σερρῶν Ἀθανάσιος ἐλέῳ Θεοῦ ἀρχιερεύς», και προέρχεται από τον Άγιο Γεώργιο Βροσνών. Φέρει ιδιαίτερα πλούσιο διάκοσμο, καθώς απεικονίζει τον Επιτάφιο Θρήνο, περιβεβλημένο από πολλές επιμέρους σκηνές λειτουργικού και ιστορικού (χριστολογικού) περιεχομένου[35]. Στο πάνω μέρος: *Η ΕΠΙΔΟΣΙΣ ΤΟΥ ΑΡΤΟΥ, Ο ΤΡΙΣΑΓΙΟΣ ΥΜΝΟΣ, Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ*· αριστερά και δεξιά του Θρήνου ανά δύο: *Η ΕΙΣΟΔΟΣ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ, Ο ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΣ ΥΜΝΟΣ / Η ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ, Η ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ*· στο κάτω μέρος: *Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ, Η ΑΠΕΚΥΛΙΣΙΣ ΤΟΥ ΛΙΘΟΥ*. Σε σχήμα Π διακρίνεται η συνήθης για την υπερόρια χρήση των αντιμινσίων επιγραφή[36]: «†ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΤΟΥ ΤΕΛΕΙΣΘΑΙ ΕΠΑΥΤΩ / ΤΗΝ ΘΕΙΑΝ ΜΥΣΤΑΓΩΓΙΑΝ ΕΝ ΠΑΝΤΙΤΟΠΩ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΤΕΙΑΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΗΜΩΝ ΙΗΣΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ /ΑΓΙΑΣΘΕΝ Κ(ΑΙ) ΚΑΘΙΕΡΩΘΕΝ ΥΠΟΤΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΖΩΑΡΧΙΚΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ».

Στον αγιορείτικο, επίσης, τύπο ανήκουν και τρία από τα νεώτερα αντιμίνσια:

α) Αντιμίνσιο του 1923 (Α.Α.202/Χ.020), που είναι λιθογραφία τυπωμένη σε ύφασμα με τη σκηνή του Επιταφίου Θρήνου (Εικ.5), συνοδευμένη αριστερά και δεξιά από τις σκηνές της Αναστάσεως (*Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ / ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ*), της Αποκαθηλώσεως (*Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ*) και της δυτικόμορφης Αγίας Τριάδος (*ΑΝΩ ΣΕ / ΕΝ ΘΡΟΝΩ*) ψηλά στο κέντρο· ένθεν και ένθεν διακρίνονται σμήνη αγγέλων πάνω σε σύννεφα (*ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ Ο ΔΗΜΟΣ ΚΑΤΑΠΛΑΓΗ / ΟΡΩΝ ΣΕ ΕΝ ΝΕΚΡΟΙΣ ΛΟΓΙΣΘΕΝΤΑ*) και στο κάτω μέρος ο Πανάγιος Τάφος (*ΤΟ ΚΟΥΒΟΥΚΛΕΙΟΝ / ΤΟΥ ΠΑΝΑΓ(ΙΟΥ) ΤΑΦΟΥ*)· δεξιά του η συμβολική παράσταση της Άρνησης του Πέτρου και αριστερά τα σύνεργα του Μαρτυρίου. Οι μορφές των τεσσάρων ευαγγελιστών με τα σύμβολά τους μέσα σε μετάλλια καταλαμβάνουν τις αντίστοιχες γωνίες του εσωτερικού παραλληλογράμμου. Στο εσωτερικό της

32. Στον 19ο αιώνα ανήκει και ένα σωζόμενο, αποσπασματικά, χαλκογραφημένο λινό αντιμίνσιο με όμοια παράσταση, Εικ.4). Έχει διασωθεί όπως είναι από την καταστροφή του μητροπολιτικού ναού των Αγίων Θεοδώρων Σερρών από τους Βουλγάρους το 1913. Σύμφωνα με επιγραφή του, χαλκογραφήθηκε από τον αγιορείτη χαράκτη ιερομόναχο Ιγνάτιο (1842) με δαπάνη του μοναχού Βενιαμίν. Βλ. Πεταλωτής, Εκκλησιαστικά Κειμήλια, 293-294, εικ. 71.

33. Ο χαράκτης Δανιήλ (1836) ανήκει στην περίφημη ομάδα χαρακτών του Αγίου Όρους με πρώτο τον μοναχό Θεόφιλο Κερκυραίο (1826), ο οποίος δημιουργεί τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο αντιμινσίων, γνωστό και ως «αγιορείτικο τύπο», που αντιγράφεται ως τα μέσα του 20ού αιώνα. Βλ. Νείλος Σιμωνοπετρίτης, Αντιμήνσια, 427.

34. Βλ. Μητρ. Θεολόγος Αποστολίδης, Προσκυνητάριον, 40.

35. Βλ. Νείλος Σιμωνοπετρίτης, Αντιμήνσια, 428-429.

36. Αγάθωνος, Το Αντιμίνσιον, 233-244.

λάρνακας διαβάζουμε: «ΚΑΙ ΚΑΤΩ ΕΝ ΤΑΦΩ». Σε σχήμα Π διακρίνεται η συνήθης στα αντιμίνσια επιγραφή: «ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ / ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΤΟΥ ΤΕΛΕΙΣΘΑΙ / ΤΑΣ ΘΕΙΑΣ ΙΕΡΟΥΡΓΙΑΣ». Σύμφωνα με την επιγραφή, που βρίσκεται κάτω ακριβώς από την παράσταση του Παναγίου Τάφου, καθαγιάστηκε από τον Μητροπολίτη Σερρών Χριστόφορο Κνίτη (1918-1924)[37] στα εγκαίνια του Ι. Ν. Αγίων Αναργύρων Κάτω Κρουσόβης την 1η Ιουλίου του 1923[38]: «ΚΑΘΙΕΡΩΘΕΝ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ/ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΣΕΡΡΩΝ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ / Ἐν τῷ ἱερῷ ναῷ τῶν ἁγ. Ἀναργύρων-Κάτω Κρουσόβης τῇ 1ῃ Ἰουλίου 1923». Κάτω δεξιά σημειώνεται με μικρογράμματη γραφή το όνομα του κατασκευαστή του έργου και και ο τόπος προέλευσής του: «Ἔργον Αἰδ. Γ. Στεφανόπουλου, Ἰχνογράφου[39] Ἀθῆναι 1923».

β) Αντιμίνσιον του 1937 (Α.Α.203/Χ.021), που είναι λιθογραφία τυπωμένη σε ύφασμα και προέρχεται από τον ίδιο δημιουργό, τον αιδ. Γ. Στεφανόπουλο (Εικ.6). Το κειμήλιο φέρει σχεδόν ίδιες με το προηγούμενο παραστάσεις και επιγραφές, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, οι οποίες εντοπίζονται στην αντικατάσταση της σκηνής της Αποκαθηλώσεως από την Σταύρωση, στα πολυπληθέστερα σμήνη των αγγέλων ένθεν και ένθεν της Αγίας Τριάδος και στην διαφορετική διάταξη των μορφών του Επιταφίου Θρήνου, που τώρα συνοδεύονται εκατέρωθεν από δύο ολόσωμους αγγέλους.

Σύμφωνα με την επιγραφή του, που βρίσκεται κάτω ακριβώς από την παράσταση του Παναγίου Τάφου, καθαγιάστηκε από τον Μητροπολίτη Σερρών Κωνσταντίνο Μεγγρέλη (1924-1961)[40] στις 19 Σεπτεμβρίου του 1937: «Ὁ Σερρῶν Κωνσταντῖνος καθιέρωσεν τῇ 19ῃ Σεπτεμβρίου 1937». Ένθεν και ένθεν διακρίνονται οι σχετικοί με το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας λόγοι του Κυρίου: «Ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα, καί, πί / νων μου τὸ αἷμα, ἐν ἐμοὶ μένει κἀ / γὼ ἐν αὐτῷ», «Ἐὰν μὴ φάγητε τὴν σάρκα τοῦ Υἱοῦ / τοῦ ἀνθρώπου καὶ πίητε

37. Για τον ιεράρχη και το έργο του, βλ. Παπακυριάκος, «Απόφοιτοι Ι.Θ.Σ.Χ. Μητροπολίτες Ι. Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης», Επιστημονική Παρουσία Θεολόγων Χάλκης, τόμ. ΣΤ΄, Αθήνα 2006, 255-302, ιδιαίτερα 279-281, και Μητρ. Θεολόγος Αποστολίδης, Προσκυνητάριον, 40.

38. Κρούσοβα ήταν το παλαιότερο όνομα της σημερινής κοινότητας των Κερδυλίων, όπου υπήρχε μικρός ναός των Αγίων Αναργύρων, μετόχι της μονής Εσφιγμένου του Αγίου Όρους, ο οποίος καταστράφηκε ολοσχερώς από τους Γερμανούς το 1941. Βλ. Γ. Κυρμελής, Ιστορία των Κερδυλίων, έκδ. Ι.Μ. Σερρών και Νιγρίτης, Σέρρες 2007, 238, 242-243.

39. Για τον συγκεκριμένο δημιουργό δεν κατέστη δυνατόν να συλλέξουμε κάποια στοιχεία. Ο προσδιορισμός του όμως ως «ιχνογράφου» δηλώνει και την αλλαγή στην τεχνική αποτύπωσης των αντιμινσίων με τη μέθοδο της λιθογραφίας, που είναι η νεότερη χρονολογικά τεχνική της χαρακτικής.

40. Για τον ιεράρχη και το έργο του, βλ. Παπακυριάκος, Απόφοιτοι Ι.Θ.Σ.Χ. Μητροπολίτες Ι. Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης, 255-302, ιδιαίτερα 281-288 και Μητρ. Θεολόγος Αποστολίδης, Προσκυνητάριον, 40.

Αὐτοῦ τὸ αἷμα / οὐκ ἔχετε ζωὴν ἐν ἑαυτοῖς». Με μικρά γράμματα άκρη δεξιά αναφέρονται τα στοιχεία κατασκευής του: «Ἔργον Αἰδ. Γ. Στεφανόπουλου, ἰχνογράφου Ἀθῆναι 19...» (το υπόλοιπο έχει σβηστεί) και στην άλλη άκρη πιο αριστερά ο τόπος αφιέρωσής του: «Δωρεῖται τῷ Ἐκκλησιαστικῷ Ὀρφανοτροφείῳ».

γ) Αντιμίνσιο του 1968 (Α.Α.204/Χ.022), που είναι λιθογραφία τυπωμένη σε ύφασμα με σκηνή του Επιταφίου Θρήνου (Εικ.7), φέρει ίδιες με τα δύο προηγούμενα παραστάσεις, ελαφρά διαφοροποιημένες στυλιστικά, και ίδιες επιγραφές. Το άμφιο καθαγιάστηκε, σύμφωνα με την επιγραφή στο κάτω μέρος του παραλληλογράμμου από τον Μητροπολίτη Σερρών Κωνσταντίνο Καρδαμένη (1965-1984)[41] στα εγκαίνια του Ι.Ν. Αγίου Παντελεήμονος Κωνσταντινάτου Σερρών[42] στις 12 Μαΐου του 1968: «Καθιέρωται ὑπὸ τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Σερρῶν καὶ Νιγρίτης κ.κ. Κωνσταντίνου ἐν τοῖς ἐγκαινίοις τοῦ Ἱε / ροῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου ἐνδόξου Μεγαλομάρτυρος καὶ Ἰαματικοῦ Παντελεήμονος, Κωνσταντινάτου Σερρῶν, τῇ δω / δεκάτῃ (12) τοῦ μηνὸς Μαΐου τοῦ χιλιοστοῦ ἐννεακοστοῦ ἑξηκοστοῦ ὀγδόου (1968) σωτηρίου ἔτους. Κυριακὴ τοῦ Παραλύτου». Με πολύ μικρά γράμματα, έξω από το πλαίσιο του αντιμινσίου διακρίνουμε τα στοιχεία προέλευσης και κατασκευής του: κάτω αριστερά: «ΑΝΑΤΥΠΩΣΙΣ ΕΚΔ. 10 ΙΟΥΛΙΟΥ 1954» και κάτω δεξιά: «ΑΓΓ. ΑΠΕΡΓΗΣ ΔΙΑΔΟΧΟΣ ΑΝΔΡ.ΑΠΕΡΓΗΣ. ΕΡΜΟΥ 61 ΑΘΗΝΑΙ»[43].

Διαφορετικό διάκοσμο φέρουν τα δύο τελευταία αντιμίνσια της συλλογής του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Ιεράς Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης, που χρονολογούνται στα 1984 και 2003.

Το αντιμίνσιο του 1984 (Α.Α.205/Χ.023)[44] αντιγράφει παλαιότερα πρότυπα της β΄ φάσης εικονογράφησης του αμφίου και απεικονίζει τη σκηνή της Άκρας Ταπεινώσεως (Εικ.8), συνοδευμένη από τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών στις αντίστοιχες γωνίες[45]. Αριστερά και δεξιά της παράστασης διακρίνεται απόσπασμα από την προς Εβραίους επιστολή με συναφές περιεχόμενο: «ΕΧΟΝΤΕC ΑΡΧΙΕΡΕΑ ΜΕΓΑΝ ΔΙΕΛΗΛΥΘΟΤΑ ΤΟΥC ΟΥΡΑΝΟΥC ΙΗCΟΥΝ ΤΟΝ

41. Για τον ιεράρχη και το έργο του, βλ. Παπακυριάκος, Απόφοιτοι Ι.Θ.Σ.Χ. Μητροπολίτες Ι. Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης, 288-290 και Μητρ. Θεολόγος Αποστολίδης, 40.

42. Μητρ. Θεολόγος Αποστολίδης, Προσκυνητάριον, 129.

43. Παλαιός οίκος εκκλησιαστικών ειδών και εικόνων της Αθήνας (πρώτο κατάστημα: οδός Ερμού 61) με ιδρυτή τον Άγγελο Απέργη (†1954). Την επιχείρηση συνέχισε ο γιός του Ανδρέας Απέργης (†1974) και αργότερα η σύζυγός του Μαργαρίτα. Το κατάστημα έχει πλέον μεταφερθεί στην οδό Καποδιστρίου 22 και φέρει την επωνυμία «Μαργαρίτα Απέργη και Υιοί Ο.Ε.». Ο οίκος Απέργη συνεχίζει ακόμη και σήμερα να ανατυπώνει και να διαθέτει το συγκεκριμένο αντιμίνσιο (πληροφορίες κ. Α. Απέργη, τον οποίο και θερμά ευχαριστώ).

44. Για τον ιεράρχη και το έργο του, βλ. Παπακυριάκος, Απόφοιτοι Ι.Θ.Σ.Χ. Μητροπολίτες Ι. Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης, 290-297 και Μητρ. Θεολόγος Αποστολίδης, 40.

45. Νείλος Σιμωνοπετρίτης, Αντιμήνσια, 420-421, εικ. 12.2.

ΥΙΟΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΡΟΣΕΡΧΩΜΕΘΑ ΜΕΤΑ/ ΠΑΡΡΗCΙΑC ΤΩ ΘΡΟΝΩ ΤΗΣ ΧΑΡΙΤΟC ΙΝΑ ΛΑΒΩΜΕΝ ΕΛΕΟΝ ΚΑΙ ΧΑΡΙΝ ΕΥΡΩΜΕΝ ΕΙC ΕΥΚΑΙΡΟΝ ΒΟΗΘΕΙΑΝ» (Εβρ. δ΄ 14-16). Καθαγιάστηκε από τον Μητροπολίτη Σερρών Μάξιμο Ξυδά (1984-2003)[46] στα εγκαίνια του Ι. Μητροπολιτικού Ναού των Μεγάλων Ταξιαρχών[47] στις 21 Οκτωβρίου του 1984: «ΚΑΘΙΕΡΩΘΕΝ ΥΠΟ ΤΟΥ CΕΒ. ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ CΕΡΡΩΝ ΚΑΙ ΝΙΓΡΙΤΗC κ.κ. ΜΑΞΙΜΟΥ ΕΝ ΤΟΙC ΕΓΚΑΙΝΙΟΙC ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΝΑΟΥ ΜΕΓΑΛΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ CΕΡΡΩΝ ΕΝ ΕΤΕΙ Α϶ΠΔ΄ ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΚΑ΄». Στο πάνω και στο κάτω περιθώριο του αμφίου διακρίνεται τμηματικά η χαρακτηριστική για τα αντιμίνσια επιγραφή: «ΘΥCΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΑΓΙΑCΘΕΝ ΕΙC ΤΟ ΕΠΙΤΕΛΕΙΝ ΕΠ᾽ ΑΥΤΟΥ / ΤΗΝ ΘΕΙΑΝ ΚΑΙ ΙΕΡΑΝ ΜΥCΤΑΓΩΓΙΑΝ ΕΝ ΠΑΝΤΙ ΤΟΠΩ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΤΕΙΑC ΘΕΟΥ».

Το αντιμίνσιο του 2003 (Εικ.9), που αποτελεί και το νεώτερο της συλλογής του Μουσείου, διακοσμείται με τη σκηνή του Επιταφίου Θρήνου, συνοδευμένη από δύο αγγέλους διακόνους, εν των οποίων ο εξ αριστερών φέρει το Σταυρό με την επιγραφή *ΟΒ(Α)C(Ι)Λ(ΕΥC)ΤΗCΔ(Ο)Ξ(Η)C* και ο εκ δεξιών τα Σύμβολα του Πάθους. Στις τέσσερεις γωνίες απεικονίζονται τα ευαγγελικά σύμβολα και η παράσταση του Χριστού «ἐν Δόξῃ», ψηλά στο κέντρο του εσωτερικού παραλληλογράμμου. Σε σχήμα Π διακρίνεται η συνήθης στα αντιμίνσια επιγραφή: «ΘΥΣΙΑCΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ Κ΄ ΙΕΡΟΝ ΑΓΙΑCΘΕΝ ΕΙCΤΟΕΠΙΤΕΛΕΙΝ / ΕΠ᾽ ΑΥΤΟΥ ΤΗΝ ΘΕΙΑΝ Κ΄ / ΙΕΡΑΝ ΜΥCΤΑΓΩΓΙΑΝ / ΕΝ ΠΑΝΤΙ ΤΟΠΩ ΤΗCΔΕCΠΟΤΕΙΑC ΤΟΥ Κ[ΥΡΙ]ΟΥ ΗΜΩΝΙΗCΟΥΧΡΙCΤΟΥ».

Καθαγιάστηκε από τον νυν Μητροπολίτη Σερρών κ. Θεολόγο Αποστολίδη (2003 -)[48] στις 28 Ιουνίου του 2003 στα εγκαίνια του Ι. Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Άνω Μητρουσίου[49] «ΚΑΘΙΕΡΩΘΕΝ ΥΠΟ ΤΟΥ CΕΒΑΣΜΙΩΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ CΕΡΡΩΝ / ΚΑΙ ΝΙΓΡΙΤΗC Κ.Κ. ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΕΝ ΤΩ ΙΕΡΩ ΝΑΩ ΚΟΙΜΗCΕΩC ΘΕΟ / ΤΟΚΟΥ ΑΝΩ ΜΗΤΡΟΥCΙΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ ΒΓ΄ ΜΗΝΙ ΙΟΥΝΙΟΥ ΚΗ΄». Δίπλα ακριβώς διακρίνεται η ιδιόχειρη υπογραφή του Σεβασμιωτάτου: *ὁ Σερρῶν καὶ Νιγρίτης Θεολόγος*. Κάτω από το σύμβολο του ευαγγελιστού Μάρκου και έξω ακριβώς από το περιθώριο δηλώνονται το καλλιτεχνικό εργαστήριο, ο τόπος και ο χρόνος κατασκευής του: «Ἔργον Συνοδείας Κυρίλλου "Μπουραζέρη"[50] Ἅγιον Ὄρος Α϶ΠΔ΄».

Συμπερασματικά, τα λινά αντιμίνσια του Κειμηλιαρχείου της Ιεράς Μητρο-

46. Για τον ιεράρχη και το έργο του, βλ. Παπακυριάκος, Απόφοιτοι Ι.Θ.Σ.Χ. Μητροπολίτες Ι. Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης, 290-297 και Μητρ. Θεολόγος Αποστολίδης, 40.

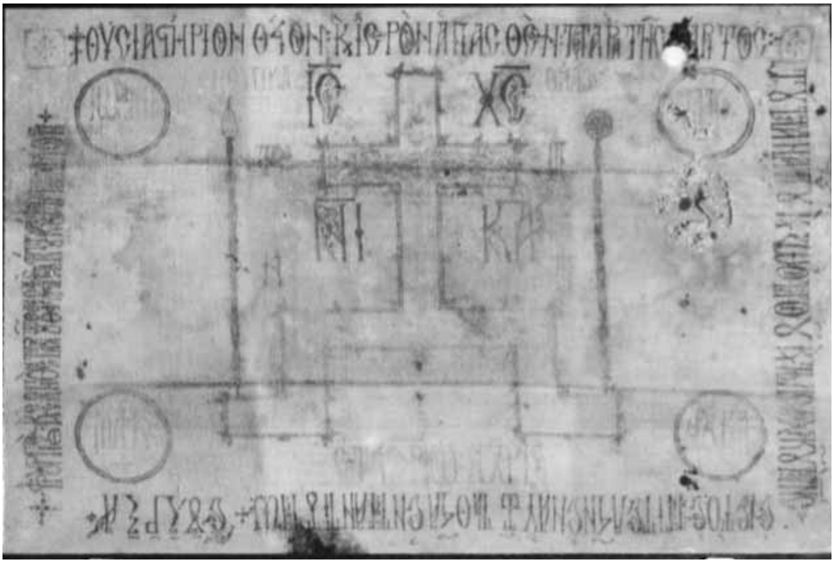
47. Μητρ. Θεολόγος Αποστολίδης, Προσκυνητάριον, 53.

48. Μητρ. Θεολόγος Αποστολίδης, Προσκυνητάριον, 40..

49. Ό.π., 135.

50. Το κελί τιμάται στην μνήμη του Αγίου Νικολάου του Θαυματουργού, ανήκει στη Μονή Χιλανδαρίου και είναι γνωστό για τους εικονογράφους του. Βλ. http://www.diakonima.gr/2014/01/22.

πόλεως Σερρών και Νιγρίτης «Ψυχής Άκος», άλλοτε πιο απλά ζωγραφισμένα με μελάνι, άλλοτε πλουραλιστικά διακοσμημένα με τις μεθόδους της χαλκογραφίας και της λιθογραφίας και άλλοτε με τις πλέον σύγχρονες ηλεκτρονικές τεχνικές, μεταφέρουν εικαστικά, ανά τους αιώνες, το λειτουργικό / ευχαριστιακό τους μήνυμα και την υπερόρια αποστολή τους «... τοῦ τελεῖσθαι ... τὰς θείας ἱερουργίας ἐν παντὶ τόπῳ τῆς δεσποτείας Χριστοῦ ...». Παράλληλα, αναδεικνύονται σημαντικές ιστορικές πηγές, λόγω των διασωθέντων αναγραφόμενων επιγραφών τους, οι οποίες μας προσφέρουν ποικίλες πληροφορίες, άγνωστες κάποιες φορές, για την ιστορία της Μητροπόλεως Σερρών, της παλαιάς επισκοπής Πλαταμώνος και του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, καθώς και για τους καθιερούντες αυτά ιεράρχες και ναούς. Συν τοις άλλοις, τα στοιχεία αυτά συνεισφέρουν σημαντικά και στον εμπλουτισμό της ιστορίας της τέχνης των συγκεκριμένων αμφίων, επειδή σε ορισμένα αναφέρονται οι τόποι παραγωγής τους (Άγιον Όρος, Αθήνα) και οι δημιουργοί καλλιτέχνες. Επιπρόσθετα, υποδηλώνουν σιωπηλά την απίστευτη περιπέτεια και πορεία των εκκλησιαστικών μας θησαυρών από τα ποικίλα κέντρα παραγωγής τους στους τόπους προορισμού τους και τέλος στους χώρους φύλαξής τους.



Εικ. 1. Αντιμίνσιο επισκόπου Πλαταμώνος Γρηγορίου, 1653.
(φωτ. Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 6/12/2016)



Εικ. 2. Αντιμίνσιο Πατριάρχου Ιεροσολύμων Αβραμίου (1775-1789), 18^{ος} αι.
(φωτ. Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 6/12/2016)



Εικ. 3. Αντιμίνσιο Μητροπολίτου Σερρών Αθανασίου (1838-1846).
Χαράκτης: Δανιήλ ιερομόναχος, Άγιον Όρος.
(φωτ. Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 6/12/2016)



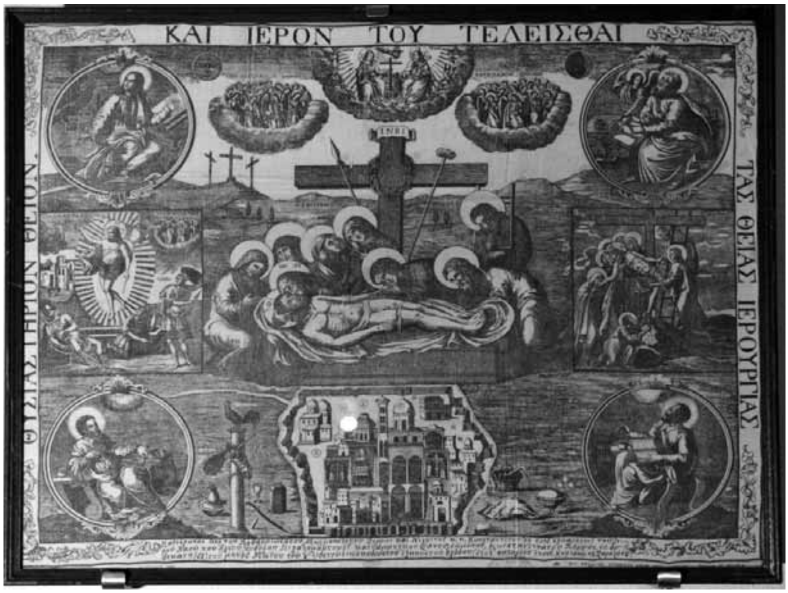
Εικ. 4. Αντιμίνσιο Ι. Καθεδρικού Ναού Αγίων Θεοδώρων Σερρών, 19ος αι. (*"Ψυχής Άκος"*, *Κειμήλια πίστεως και πολιτισμού της Εκκλησίας των Σερρών*, Σέρρες 2017, εικ. 71)



Εικ. 5. Αντιμίνσιο Μητροπολίτου Σερρών Χριστοφόρου (1918-1924), 1923, Έργο αιδ. Γ. Στεφανόπουλου, Αθήνα 1923. (φωτ. Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 23/11/2017)



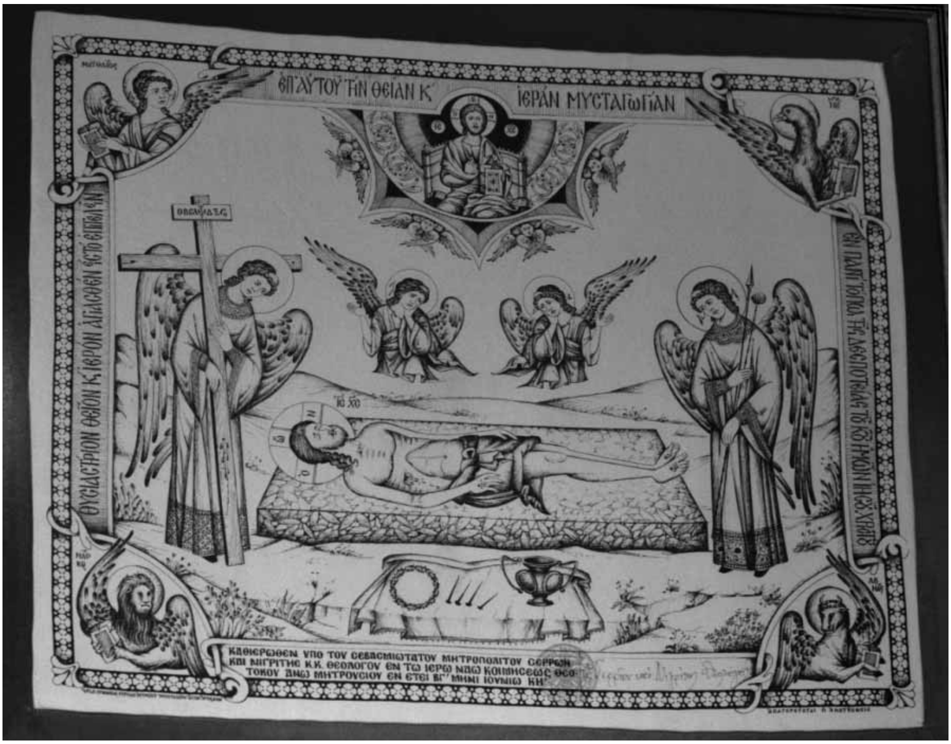
Εικ. 6. Αντιμίνσιο Μητροπολίτου Σερρών Κων/νου Μεγγρέλη (1924-1961), 1937. Έργο αιδ. Γ. Στεφανόπουλου, Αθήνα 1937. (φωτ. Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα,



Εικ. 7. Αντιμίνσιο Μητροπολίτη Σερρών Κων/νου Καρδαμένη (1965-1984), 1968. Οίκος Άγγ. Απέργης. (φωτ. Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 6/12/2016)



Εικ.8 . Αντιμίνσιο του Μητροπολίτου Σερρών Μαξίμου Ξυδά (1984-2003), 1984. (φωτ. Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 6/12/2016)



Εικ. 9. Αντιμίνσιο Μητροπολίτου Σερρών κ. Θεολόγου (2003…), 2003.
(φωτ. Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, 6/12/2016)

Κωνσταντίνος Δ. Στουπάθης

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ, ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΤΕΧΝΗΣ «Ο ΖΥΓΟΣ»

Αντικείμενο της παρούσας έρευνας είναι η κριτική ανάλυση της αρθρογραφίας συντήρησης του περιοδικού «Ο Ζυγός», διμηνιαίας έκδοσης του Φ. Φραντζισκάκη με συν-ιδρύτρια την Αικατερίνη Φραντζισκάκη. Η διάρκεια κυκλοφορίας του ήταν από το 1955 μέχρι και το 1983.

Η αξία της συγκεκριμένης έκδοσης δεν αφορά μόνο την ανάπτυξη τεχνοκριτικής για τη σύγχρονη εικαστική δημιουργία. Πολύ περισσότερο, αναπτύχθηκαν θέματα της Ιστορίας της τέχνης, όπως και της εικαστικής παραγωγής, μέσα από αναφορές σε τρέχουσες, περιοδικές και μόνιμες, εκθέσεις Ελλήνων και ξένων εικαστικών καλλιτεχνών. Επίσης πραγματοποιούνταν τακτικά, αφιερώματα σε μουσεία της Ελλάδας και του Εξωτερικού.

Για τους συντηρητές αρχαιοτήτων και έργων τέχνης, η βιβλιογραφία αυτή αποτελεί σήμερα ένα αρχείο μοναδικό, μιας και η αρθρογραφία του περιοδικού θίγει συγκεκριμένα ζητήματα τεκμηρίωσης και μεθοδολογίας. Ειδικότερα, ο αναγνώστης μπορεί να εντοπίσει άρθρα επιφανών επιστημόνων σχετικά με την τεχνική της αγιογραφίας, τη συντήρηση των φορητών εικόνων αλλά και την φυσικοχημική τεκμηρίωση των ζωγραφικών έργων. Παρά το γεγονός ότι στο περιοδικό εντοπίζονται εξαιρετικά αφιερώματα σε εν ζωή ή εκλιπόντες εικαστικούς καλλιτέχνες (καθώς η άσκουσα, ελληνική τεχνοκριτική εστιάζει στη μεταπολεμική, ελληνική τέχνη) δυστυχώς στα άρθρα για τη συντήρηση απουσιάζουν οι βιβλιογραφικές παραπομπές-πηγές ή υποσημειώσεις.

Η πρώτη συνοπτική αναφορά στη συντήρηση έργων τέχνης πραγματοποιείται το 1961[1]. Στο συγκεκριμένο τεύχος, το άρθρο με τίτλο «Η Restauration στην Ελλάδα» –ανώνυμου συγγραφέα– εξοικειώνει τον αναγνώστη με τον όρο συντήρηση: αναφέρεται στον όρο "Restoration", παρά το γεγονός ότι στην πραγματικότητα μιλάει όχι για συντήρηση αλλά για αποκατάσταση, διαφοροποιώντας «την επιστήμη από τον εμπειρισμό» ως προσόν για τη συντήρηση των

1. Ανώνυμου, «Η Restauration στην Ελλάδα», *Ο Ζυγός* 63 (Φεβρουάριος 1961), 5 και 42α.

εικόνων. Το θέμα αυτό είχε επίσης απασχολήσει τον συγγραφέα σε παλαιότερη δημοσίευση (με την ιδιότητα του ζωγράφου), το έτος 1958.

Το σύντομο αλλά περιεκτικό συνάμα κείμενο εστιάζει σε δύο κύρια θέματα της εποχής:

α) Την αξία της εκπαίδευσης στον τομέα της συντήρησης, αφού μιλάει για την αναγκαιότητα της επιστημονικής συντήρησης και αντίστοιχης κατάρτισης των αποφοίτων συντηρητών στην Ελλάδα, ικανών να διασώσουν τον πολιτισμό.

β)Τον αυτοσχεδιασμό που επικρατεί στο χώρο του πολιτισμού, αφού τονίζεται ο ρόλος που έχουν παίξει οι αυτοδίδακτοι συντηρητές, όπως και οι ζωγράφοι, στη συντήρηση.

Η διατύπωση ότι «διαφέρουν στους καθαρισμούς, αλλά...όλοι συμφωνούν στην επιζωγράφιση!» παρέχει μία τραγική εικόνα της εποχής, όπου ο κόσμος αποκτά μία λανθάνουσα εντύπωση για την έννοια της αποκατάστασης.

Μέσα από αναφορές στο σχετικό διάταγμα της εποχής (634 ΦΕΚ/134 άρθρο, 16 Κλάδος Α7), ο ανώνυμος συγγραφέας καυτηριάζει την πραγματικότητα της έλλειψης των προσόντων του προσωπικού, που απασχολείται στο Υπουργείο Πολιτισμού. Το κείμενο λειτουργεί ως μία γραπτή καταγγελία, για δυο προβλεπόμενες θέσεις της Διεύθυνσης Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεων, όπου δύο απόφοιτοι της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών με προϋπηρεσία σε συντήρηση τοιχογραφιών και φορητών εικόνων μονιμοποιούνται, σε μία εποχή που η Ευρώπη ανθεί από συντηρητές.

Ως εναλλακτικές προτάσεις, αναφέρονται:

α. Η δημιουργία Διεύθυνσης Συντήρησης, σε συνεργασία με τη Διεύθυνση Αρχαιοτήτων.

β. Η μονιμοποίηση των πτυχιούχων συντηρητών και όσων απασχολούνται ως συμβασιούχοι.

γ. Η χορηγία ανθυγιεινού επιδόματος στους συντηρητές λόγω επικίνδυνης φύσεως της εργασίας τους.

Από τα προαναφερόμενα, προκύπτει η ανάγκη να στελεχωθεί το τότε Υπουργείο με άρτια καταρτισμένους συντηρητές και όχι ζωγράφους, προκειμένου να ακολουθήσει έλεγχος της σωστής διαχείρισης των πολιτισμικών αγαθών και της διαδικασίας συντήρησης (είτε αφορά τις φορητές δημόσιες συλλογές είτε τα μνημειακά σύνολα).

Από τους σημαντικότερους αρθρογράφους του περιοδικού, ο Τάσσος Μαργαριτώφ, κάνει μία σημαντική δημοσίευση για τα αποτελέσματα της μεθόδου διαχωρισμού των επιζωγραφήσεων στις φορητές εικόνες. Η έρευνά του στο εν λόγω θέμα –όπως αποκαλύπτει– ξεκινά το 1956, την περίοδο που βρίσκεται στην Ιταλία. Ειδικότερα, η ενασχόλησή του από το 1960 με τις τεχνικές διαχωρισμού δη-

μοσιοποιείται μέσα από ένα άρθρο τεσσάρων σελίδων, ένα έτος αργότερα[2].

Μέσα από τη μελέτη της κατάστασης διατήρησης μίας φορητής εικόνας της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας που φέρει δεύτερο ζωγραφικό στρώμα (Εικ. 1), ο Μαργαριτώφ φαίνεται να επιδεικνύει τις δεξιότητες του σύγχρονου συντηρητή σε περιπτώσεις φορητών εικόνων που φέρουν πολλαπλές χρωματικές και αισθητικές παρεμβάσεις. Είναι ουσιαστικά δύο εικόνες, στο ίδιο ξύλο.

Όπως εξομολογείται στους αναγνώστες η επιτυχία της διαδικασίας αποκόλλησης που εφήρμοσε βασίζεται:

α) στην επιλογή ενός "κατάλληλου" μείγματος οργανικών διαλυτών, αυτών που θα επιτρέψουν την σταδιακή αποκόλληση της επιζωγράφησης χωρίς να επηρεαστούν τα αυθεντικά χρωματικά στρώματα της φορητής εικόνας και β) στην ασφαλή μεταφορά της επιζωγράφησης (νεότερης αγιογραφίας) σε νέο ξύλο-υπόστρωμα ώστε να ξαναεκτεθεί.

Ο Μαργαριτώφ δεν διστάζει να αποκαλύψει στους αναγνώστες του *Ζυγού* την τεχνική του. Άγνωστο γιατί, δεδομένου ότι το φιλότεχνο κοινό του *Ζυγού* δεν θα αποζητούσε τέτοιες λεπτομέρειες, ο συγγραφέας φαίνεται περισσότερο να συμβουλεύει τους Έλληνες συντηρητές και να ταλανίζεται σε σχέση με τα δικά του δεοντολογικά ερωτήματα που αφορούν τη συντήρηση.

Φαίνεται π.χ. ότι είναι πρόθυμος στο να επισημοποιήσει δημόσια τα μυστικά της εργασίας του, όπως τη χρήση φύλλου ψευδαργύρου ή νάϋλον, με τα οποία "κλείνει" την περιοχή στο έργο τέχνης – αυτή που υγραίνει για να μην εξατμιστούν τα διαλυτικά. Μιλάει για τη μουσελίνα που προστατεύει την αυθεντική ζωγραφική επιφάνεια (με τη λογική του οπλισμού Facing), ώστε να ακολουθήσει η αποκόλληση των χρωματικών επιφανειών.

Λεπτομέρειες που σχετίζονται με την υγρασία μέσα στο εργαστήριο συντήρησης ή το διάλυμα (που εφαρμόστηκε στην φορητή εικόνα μέχρι και μία ημέρα/εικοσιτέσσερις ώρες πριν την τελική αποκόλληση) είναι ενδιαφέρουσες. Σίγουρα όμως, αποτελούν ένα ίσως ανοίκειο πεδίο για συλλέκτες, φιλότεχνους και εικαστικούς. Αφορά καθαρά τους πραγματογνώμονες, ειδικευμένους συντηρητές.

Αντίθετα, προτείνεται σε κάθε περίπτωση η τρέχουσα δημοσίευση για τη μελέτη και εξέλιξη της ιστορίας της αρθρογραφίας της συντήρησης στην Ελλάδα. Ακόμη και σήμερα δύναται να απασχολήσει ιστορικούς της τέχνης, βυζαντινολόγους και βεβαίως συντηρητές ή χημικούς που ασχολούνται στο πεδίο της έρευνας για την αποκατάσταση των ζωγραφικών έργων. Ίσως μέσα από τη δημοσίευση του αυτή, ο Μαργαριτώφ να δημοσιεύει τα στάδια εργασίας και τα πορίσματά του, ώστε να τα χρησιμοποιήσουν οι λιγότερο έμπειροι συντηρη-

2. Τ. Μαργαριτώφ, «Νέα μέθοδος αποχωρισμού των επιζωγραφίσεων», *Ο Ζυγός* 81, (Αύγουστος 1962), 43-46.

τές. Το άρθρο ο Μαργαριτώφ το συγγράφει επικαιροποιημένο ξανά το 1973[3], παρουσιάζοντας τον εξοπλισμό του υδροβολέα αποκόλλησης (Εικ. 2, 3, 4). Την τεχνική των αποκολλήσεών του αξιοποίησαν μέσα από μελέτες περιπτώσεων νεότεροι συντηρητές[4].

Ωστόσο, ίσως το άρθρο με το μεγαλύτερο κοινωνικό αντίκτυπο για τους αναγνώστες της συγκεκριμένης θεματολογίας του *Ζυγού* φαίνεται ότι εκδίδεται το 1973. Σε αυτό, διατυπώνεται μία μεγάλη αλήθεια: εκτενέστερη είναι η φθορά στον πολιτισμό, που οφείλεται σε ανθρώπινη άγνοια. Τίτλος του: «Συντήρηση δεν σημαίνει επισκευή». Ο Μαργαριτώφ, αναφερόμενος στις έννοιες «ανακαίνιση» και «επισκευή» φορητών εικόνων, διευκρινίζει ότι «δεν είναι συντήρηση» η ολική ή μερική επιζωγράφηση μίας αγιογραφίας (κάμπος, πρόσωπα, κ.α.). Αυτή αποτελεί επικάλυψη της πραγματικής ζωγραφικής επιφάνειας μίας εικόνας, εις βάρος της.

Στο εν λόγω άρθρο, ο συγγραφέας επισημαίνει την αναγκαιότητα να διεξάγεται επιστημονική συντήρηση για να διασωθεί, μέσω του απτού εκθέματος, η αισθητική, η ιστορία και η παράδοση του έργου[5]. Κάνει αναφορές και στην παραποίηση της αυθεντικότητας ενός έργου και την πλαστογράφηση των εικόνων[6]. Καταλήγει πάντοτε στο συμπέρασμα ότι «η επιστήμη και η τεχνολογία οφείλουν να αλληλοσυμπληρώνουν η μία την άλλη». Η φυσικοχημική έρευνα, όταν διεξάγεται συστηματικά, μπορεί να αναδείξει την πραγματική σύνθεση μίας φορητής εικόνας, αυτή που δεν είναι ορατή με γυμνό οφθαλμό. Η χρωμα-

3. Τ. Μαργαριτώφ, «Από το Εχθές στο Αύριο. Καινούργια μέθοδος αποχωρισμού των επιζωγραφίσεων», *ο Ζυγός* 2 (Μάϊος-Ιούνιος) 1973, 15-18. Ο συγγραφέας μέσα στο κείμενο παραπέμπει στο περιοδικό *Studies in Conservation* [12 (1967), 140-146], όπου έχει κατοχυρώσει την πρωτοτυπία της τεχνικής αποκόλλησης εικόνων με δύο χρωματικάστρώματα. Η επιστημονική κοινότητα, παγκοσμίως, του αναγνωρίζει τη συμβολή του και στον τομέα της μεταφοράς μεταγενέστερων χρωματικών στρωμάτων στα φορητά έργα. Στη σελ. 18 στο *Ζυγό* επισημαίνει το ζήτημα της τοξικότητας των διαλυτών που θα χρησιμοποιηθούν στην αποκόλληση των εικόνων με τον αποκαλούμενο «κατευθυνόμενο ατμό», ζήτημα που τον απασχολεί και στο συνέδριο του *International Institute of Conservation* (IIC):«Conservation of Paintings and the Graphic Arts» που λαμβάνει χώρα το1972 στη Λισαβόνα.

4. Ενδεικτικά αναφέρονται : Α. Παπαδοπούλου, «Αποκόλληση εικόνας του 17^ου^ αι. από αμφιπρόσωπη εικόνα του 14^ου^ και μεταφορά της σε νέο υπόστρωμα», στο: *Η Συντήρηση των Εικόνων*, Αθήνα 10-15 Οκτωβρίου 1995 (επιμ: Ομάδα Συντήρησης Εικόνων ICOM). *Πρακτικά*, Αθήνα 1999, 147-151 και Ν. Σαββόπουλος, «Απόσπαση δεύτερου στρώματος ζωγραφικής επιφάνειας με προετοιμασία σε στόκο στην επιφάνεια φορητής εικόνας», στο: *Ετήσια Ημερίδα ΠΕΣΑ*, 2009. *Πρακτικά*, Αθήνα 2014, 136-144.

5. Τ. Μαργαριτώφ, «Συντήρηση δεν σημαίνει επισκευή», *ο Ζυγός* 1 (Απρ.1973), 8-11.

6. Τ. Μαργαριτώφ, «Ιστορία και Τεχνική των Φορητών Εικόνων», *ο Ζυγός* 6 (Ιαν-Φεβρ.1974), 6-11. Ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει στη δημοσίευση φωτογραφικό υλικό και μικροσκοπικές φωτογραφίες από μεγεθύνσεις των ζωγραφικών στρωμάτων των εγκαυστικών εικόνων που έχει συντηρήσει στη Μονή του Σινά.

τική επέμβαση θα πρέπει να γίνεται με σεβασμό στις αρχές της αναστρεψιμότητας των υλικών, της συμβατότητας με την τεχνική της εικόνας, πάντα σε αρμονία με τις ποιότητες του ζωγραφικού στρώματος και την patina του έργου (αυγοτέμπερα, λιπαρή τέμπερα, ελαιογραφία κ.α).

Η ανησυχία του Τάσου Μαργαριτώφ, ότι πολλοί «νεοφώτιστοι» συλλέκτες αναμένεται να πέσουν θύματα επιτηδείων που εμπορεύονται πλαστά έργα, φαίνεται να τον «τροφοδοτεί» ώστε να συγγράψει ένα πρωτότυπο άρθρο στην καθιερωμένη στήλη του *Ζυγού*, «Από το χθες ως το Αύριο».

Ακολούθως, ο Μαργαριτώφ δημοσιεύει το άρθρο του με τίτλο «Πως ελέγχεται η αυθεντικότης ενός πίνακος»[7]. Εκεί τίθεται το ζήτημα μίας εξονυχιστικής, φυσικοχημικής μελέτης από ένα εργαστήριο συντήρησης, ειδικευμένο σχετικά με την αυθεντικότητα των φορητών έργων.

Ο Μαργαριτώφ εστιάζει σε παραδείγματα Ελλήνων ζωγράφων του 19ου αι., προκειμένου να δώσει μία σαφή εικόνα των πορισμάτων της μικροσκοπικής του μελέτης. Επισημαίνεται δε, ότι ο Μαργαριτώφ στο τεύχος αυτό παραθέτει ένα πλούσιο φωτογραφικό υλικό (Εικ.5) με αυθεντικές και πλαστές υπογραφές[8] διακεκριμένων Ελλήνων ζωγράφων, (ενδ. Κων/νου Παρθένη, Κων/νου Πανώριου, Ι. Ράλλη και Β. Χατζή).

Το ερώτημα που θέτει ο Μαργαριτώφ στο τελευταίο τεύχος του Δεκεμβρίου 1973, όπως προαναφέρθηκε , αφορά το «γιατί θέλουμε να διακοσμήσουμε το σπίτι μας με αυτά τα έργα;» [9] και «ποια είναι η εποχή που αντιπροσωπεύουν τα έργα τέχνης» που επιλέγουν οι συλλέκτες. Στη συνέχεια, ο συγγραφέας αναλύει οκτώ καίρια σημεία για την ταυτοποίηση της αυθεντικότητας, εκ των οποίων τα πιο σημαντικά είναι:

α) το είδος του φορέα του έργου (χαρτί, ύφασμα, ξύλο) που θα πρέπει να είναι της ίδιας εποχής με τη ζωγραφική επιφάνεια, β) η επιτηδευμένη «γήρανση» του

7. Τ. Μαργαριτώφ, «Πώς ελέγχεται η αυθεντικότης ενός πίνακος», *ο Ζυγός* 5 (Νοεμβριος/Δεκεμβριος 1973) 6-9.

8. Για περισσότερες αναφορές του περιοδικού σε ζητήματα υπογραφών καλλιτεχνών και ταυτοποίησης φορητών εικόνων, βλ. Μ. Χατζηδάκης, «Ένα νεανικό έργο του Θεοτοκόπουλου, η μοναδική εικόνα με υπογραφή του», *Ο Ζυγός* 8 (Ιούνιος 1958). Σε αυτό, υπάρχει δημοσίευση και σχέδιο αποτύπωσης της κατάστασης διατήρησης της φορητής εικόνας του «Ευαγγελιστή Λουκά» του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, από τη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη. Αντίστοιχα, ο αναγνώστης μπορεί από αρχαιολογικό ενδιαφέρον να δει το αντίστοιχο: Μ. Χατζηδάκης, «Παρατηρήσεις στις υπογραφές του Δ. Θεοτοκόπουλου», *Ο Ζυγός* 103-104, 1964, 78-83, για την αυθεντικότητα των θρησκευτικών έργων του Δ. Θεοτοκόπουλου. Η αντιπαραβολή φωτογραφικού υλικού/μακροφωτογραφιών τείνει να δώσει μία σαφή εντύπωση για την αυθεντικότητα των ζωγραφικών έργων. Μέσα από τις δημοσιευμένες, κατά αντιπαραβολή, φωτογραφημένες υπογραφές έργων, ενός τόσο μνημειακού; καλλιτέχνη δύνανται οι συντηρητές να διδαχθούν τη μεθοδολογία της μελέτης των επιγραφών και υπογραφών ενός φορητού έργου.

9. Σελ. 6.

μουσαμά που προκαλείται από πτώση που προκαλεί ο πλαστογράφος, φούρνισμα ή άσκηση πιέσεων πάνω σε μία νέα χρωματική επιφάνεια-κάνοντας την να δείχνει κρακελαρισμένη, παλιά και γ) η διαφορά του οξειδωμένου βερνικιού από το έγχρωμο, αραιό επίχρισμα που καλύπτει τη ζωγραφική επιφάνεια υπό τη μορφή λαζούρας ή βελατούρας.

Στον επίλογο της δημοσίευσης του, ο Μαργαριτώφ παραθέτει κάποιες συμβουλές στους συλλέκτες. Από τις υπόλοιπες επισημάνσεις, διαχρονική αξία παραμένει η παράδοση πιστοποιητικού από τον πωλητή για το έργο τέχνης και από τον συντηρητή για τη γνησιότητα του έργου.

Η συνεχής δημοσίευση άρθρων από τον Μαργαριτώφ κατά το τρέχον διάστημα έκδοσης του περιοδικού φαίνεται να μετακινεί το ενδιαφέρον των αναγνωστών από τη συλλεκτική δραστηριότητα στις τεχνικές των εικόνων. Το ζήτημα της αυθεντικότητας το θίγει ακόμη και μέσα από το εντυπωσιακά (για τις μεγεθυμένες φωτογραφίες και σχέδια) άρθρα του 1974: «Οι τεχνικές κατασκευής των φορητών εικόνων, η εγκαυστική» και «Ιστορία και Τεχνική, η τέμπερα, η αυγοτέμπερα, το αυγό»[10]. Σε αυτά, παρουσιάζει μικροσκοπικές λεπτομέρειες φορητών εικόνων κατά τη διαδικασία συντήρησης, όπως ο Παντοκράτορας στο Σινά με το εντυπωσιακό impasto (Εικ.6). Το δεύτερο άρθρο του είναι εξαιρετικά αναλυτικό, ενώ το κείμενο διαχωρίζεται σε τέσσερεις (4) θεματικές ενότητες:

α) της προστασίας του συλλέκτη φορητών εικόνων από πλαστά έργα (με σχόλια του συγγραφέα για έναν υποτυπώδη έλεγχο της αυθεντικότητας τους), β) της ιστορικής εξέλιξης της εγκαυστικής τεχνικής ως «encaustum» των Λατίνων, «Εν καυστώ» των Αρχαίων Ελλήνων, «en causto» των Ιταλών, γ) της εικονογράφησης των «κηροχρώματων», πινέλων, σπάτουλας και μαγκαλιού, εργαλείων που χρησιμοποιούνταν για την κατασκευή των εγκαυστικών έργων, δ) της τεχνικής αρτιότητας, με αναφορές στη φόρμα, στο πλάσιμο των όγκων στις εικόνες όπως και της ανάγλυφης πινελιάς και της χρωματικής ποιότητας που παρέχει η εγκαυστική (με έμφαση στη διατήρηση της χροιάς των χρωστικών).

Η έμφαση στις τεχνικές συνεχίζεται το ίδιο έτος μέσα από τα άρθρο «Τα ξύλινα αντικείμενα»[11], όπου ο Μαργαριτώφ μιλάει πρωτίστως για τη διακοσμητική αξία των χειροποίητων αντικειμένων. Οι αναφορές του στην κατεργασία του ξύλου αλλά και στα είδη της φθοράς που αναπτύσσονται χαρακτηρίζονται από τόση λεπτομέρεια γραφής, ώστε να νομίζει κανείς ότι πρόκειται για δημοσίευση

10. Τ. Μαργαριτώφ, «Η τέμπερα , η αυγοτέμπερα, το αυγό», *Ο Ζυγός* 7 (Μάρτιος-Απρίλιος 1974), 11-14.

11. Τ. Μαργαριτώφ, « Τα ξύλινα αντικείμενα», *Ζυγός* 3 (Ιούλιος - Αύγουστος 1973), 10-12.

γραπτών δοκιμίων, προοριζομένων για την ειδίκευση των φοιτητών-συντηρητών. Ειδικότερα, αναλύει σε πολύ μεγάλο βαθμό τα είδη των ανοβίων (anobium) που προσβάλλουν το ξύλο (Εικ.7). Η αναφορά των συμπτωμάτων της φθοράς (όπως εντοπίζονται στα έργα τέχνης που είναι προσβεβλημένα) από σαράκια ή τερμίτες και οι περιγραφές που ακολουθούν στο κείμενο είναι εξαιρετικά αναλυτικές.

Πλούσια είναι επίσης το φωτογραφικό υλικό και τα σχέδια που συνοδεύουν τη δημοσίευση, παραθέτοντας προσβεβλημένο από σαράκι τμήμα ξύλου, σε πρόσοψη ή σε πλάγια τομή. Εν κατακλείδι, ο συγγραφέας στον επίλογο εκδηλώνει τις προσωπικές του ευαισθησίες για τα ξυλόγλυπτα του Πηλίου ή των Ζαγοροχωριών, τα οποία ο άνθρωπος ως υπέρτατη απειλή καταστρέφει ανελέητα ασβεστώνοντάς τα, καίγοντάς τα ως καυσόξυλα ή εγκαταλείποντάς τα στο έλεος των τρωκτικών.

Αν και ο Μαργαριτώφ παραμένει σταθερός συνεργάτης του *Ζυγού* για πολλά έτη, μεγάλη εντύπωση στο αναγνωστικό κοινό κάνουν δημοσιεύσεις του Γιάννη Χρυσουλάκη για τη φυσικοχημική τεκμηρίωση των θρησκευτικών έργων και πινάκων ζωγραφικής. Ο Χρυσουλάκης αναφέρεται στις «Μεθόδους Ανάλυσης των Παλαιών έργων Τέχνης» στον *Ζυγό* το 1979[12]. Κριτήριο για τη δημοσίευσή του αποτελεί το γεγονός ότι «παρ όλες τις πομπώδεις διακηρύξεις περί σεβασμού και προστασίας της καλλιτεχνικής μας κληρονομιάς, η έρευνα με φυσικοχημικές τεχνικές, βρίσκεται σε εμβρυώδη κατάσταση». «Ο εμπειρισμός χαρακτηρίζει δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς, οι οποίοι προβαίνουν σε απρόβλεπτα αποτελέσματα για τη χρονολόγηση και γνησιότητα των έργων τέχνης».

Σκοπός της εν λόγω δημοσίευσης είναι η αύξηση της κοινωνικής ευαισθησίας σχετικά με το πώς κάποιος μπορεί να εμπιστευθεί τον καθαρισμό ή την αποκατάσταση ενός έργου τέχνης σε τρίτο πρόσωπο. Σαφώς, η εν λόγω δημοσίευση στοχεύει στο να μεταφέρει στον αναγνώστη τη συμβολή της επιστήμης και της τεχνολογίας στη φυσικοχημική διερεύνηση των έργων τέχνης.

Οι διατυπώσεις του συγγραφέα στο εν λόγω άρθρο, βασίζονται:

– Στην αναπόφευκτη φθορά του έργου τέχνης,

– στην ηθική/ευθύνη του συντηρητή, ο οποίος προσπαθεί να «σώσει» το μήνυμα του ζωγράφου, όπως και στη συμβολή των φυσικοχημικών τεχνικών στην προσπάθεια να βοηθηθεί όχι μόνο η συντήρηση αλλά, πρωτίστως, να αναπτυχθεί η κριτική ικανότητα του μελετητή της Ιστορίας της Τέχνης.

Το άρθρο αναπτύσσεται μέσα από αναφορές σε ειδικευμένες φυσικοχημικές τεχνικές, τεχνολογικά επιτεύγματα αλλά και πορίσματα ερευνών που προέκυ-

12. Γ. Χρυσουλάκης, «Μεθόδοι Επιστημονικής ανάλυσης των παλαιών έργων τέχνης», *Ο Ζυγός* 35 (Μαΐος-Ιούνιος 1979), 7-14.

ψαν από μελέτη φορητών εικόνων. Το φωτογραφικό υλικό παραπέμπει σε ακτινογραφία της Παναγίας Βρεφοκρατούσας ή των Αγίων Αναργύρων (Εικ. 8), όπου αποκαλύφθηκαν διαφορές ανάμεσα στην αρχική χάραξη της προετοιμασίας και στο τελικό ανθίβολο ή τις νεώτερες επιγραφές[13]. Πιθανόν ο συγγραφέας να είχε υπ' όψιν του την πρώτη-συνοπτική-δημοσίευση[14] του Μαργαριτώφ στον *Ζυγό* με τίτλο «Η σημασία της Φωτογραφίας στο Επιστημονικό Restauro», με σπάνιες φωτογραφίες ραδιογραφιών έργων του Antonello da Messina ως τεκμήρια μίας προκαταρκτικής μελέτης κατάστασης της διατήρησης του ζωγραφικού έργου, με μη καταστρεπτικές τεχνικές.

Άλλος ένας στόχος του άρθρου του Χρυσουλάκη είναι να παρουσιαστούν φωτογραφικές τεχνικές που αξιοποιούνται στη μελέτη των ζωγραφικών στρωμάτων. Η επιφάνεια που μελετάμε ή το υπόβαθρο (ξύλο, ύφασμα, κ.α.) της εικόνας, μέσω της τεχνικής της εφαπτομενικής ακτινοβολίας, διερευνάται σε μεγάλο βαθμό ώστε να μας παρέχει στοιχεία για τις επιφανειακές τάσεις, παραμορφώσεις και αυξομειώσεις, ακόμη και σε έργα που έχουν μεταφερθεί σε άλλο υπόβαθρο, μεταγενέστερα. Η δημοσίευση αυτή δίνει τη δυνατότητα στον Χρυσουλάκη, να κάνει παραπομπές, όπως: α)στη μακροφωτογραφία-μικροφωτογραφία (με φακούς ελαχίστης ή μηδενικής παραμόρφωσης) που προβάλει την αισθητική, την τεχνική του ζωγράφου σε διάφορα σημεία της ζωγραφικής, αλλά και στα σημεία στα οποία υπάρχουν επιζωγραφίσεις πάνω από τις φθορές,

β) στη μονοχρωματική ακτινοβολία πηγής νατρίου, με σκοπό την παρατήρηση χρωματικών εκτροπών που οδηγεί σε εντοπισμό περιοχών με διαφορετικούς βαθμούς ανάκλασης[15], γ) στην υπεριώδη ακτινοβολία διέγερσης που στηρίζεται στον φθορισμό της επιφάνειας των εικόνων και φυσικά σε μεταγενέστερες παρεμβάσεις αισθητικές, όπως οι χρωματικές συμπληρώσεις, επιζωγραφίσεις, ενώ είναι εφικτό να παρατηρηθούν περιοχές, όπου το βερνίκι έχει αλλοιωθεί ή αφαιρεθεί λόγω καθαρισμών της εικόνας[16]. Η δημοσίευση παρουσιάζει

13. Σελ. 8 και 9.

14. Τ. Μαργαριτώφ, «Η σημασία της φωτογραφίας στο επιστημονικό Restauro», *Ο Ζυγός* 32, (Ιούλιος 1958), 20-21.

15. Σελ. 11, μέσα από το παράδειγμα φωτογράφησης εικόνας των αγίων Αναργύρων στο λευκό φως.

16. Επίσης, αναφέρεται: α) Στην υπέρυθρη φωτογραφία ανάκλασης, η οποία υπηρετεί τη μελέτη επιζωγραφήσεων αλλά και των αρχικών σταδίων κατασκευής μίας φορητής εικόνας. Παράλληλα, είναι εφικτό να δει κανείς τις αλλαγές της σύνθεσης, αθέατες υπογραφές που είναι κρυμμένες κάτω από επιζωγραφήσεις ή οξειδωμένα βερνίκια. Είναι πλέον εφικτό, όπως αναφέρεται, να ταυτοποιηθούν οι χρωστικές, συνεπώς να χρονολογηθεί η φορητή εικόνα. β) Στην ακτινοβολία διέγερσης στο υπεριώδες, όπου ο φθορισμός οδηγεί στη διαφοροποίηση των χρωστικών, ανάλογα με τη διέγερσή τους στο υπεριώδες φάσμα. Ο Χρυσουλάκης επισημαίνει δε τη σύσταση κίτρινων χρωστικών, όπως ο χρωμιούχος μόλυβδος και το χρωμιούχο κάδμιο, που διεγείρονται σε διαφορετικό βαθμό.

φωτογραφίες στο ορατό, υπεριώδες αλλά και στην ανάκλαση στο υπεριώδες φάσμα, όπου αναδεικνύονται στοιχεία φθορών, προηγούμενων καθαρισμών και επιζωγραφίσεων αλλά και η εικόνα που προαναφέρθηκε στην πρωταρχική της σύσταση[17].

Παράλληλα ο συγγραφέας αναφέρεται στις τεχνικές: α) της ακτινογραφίας των εικόνων, όπου οι ακτίνες Χ λόγω διεισδυτικότητας παρέχουν πλήθος πληροφοριών για τον φορέα, την προετοιμασία, κ.α., β) της μικροανάλυσης με δέσμη ηλεκτρονίων για τη σημειακή ανάλυση, ποσοτική αλλά και ποιοτική σύσταση των χρωματικών στρωμάτων, γ) της περίθλασης και του φθορισμού Ακτίνων Χ με σκοπό τη μελέτη της κρυσταλλικής δομής των υλικών κατασκευής της αγιογραφίας, μέσω της περιθλασιμετρίας των ανόργανων ή οργανικών χρωστικών που αποτελούν τα χρωματικά στρώματα και δ) της ατομικής απορρόφησης ή ανάλυσης με μικροφασματοσκοπία υπερύθρου σε δείγμα 2 μg για τον ποιοτικό και ποσοτικό προσδιορισμό των χρωστικών αλλά και συνδετικών μέσων που χρησιμοποιήθηκαν.

Στον επίλογο της δημοσίευσης αυτής, ο συγγραφέας δηλώνει ότι κίνητρο για τη μελέτη των έργων τέχνης δεν είναι ο θαυμασμός και η έκσταση που προκαλεί το έργο τέχνης. «Είναι ένα ζήτημα που σχετίζεται με τη διεπιστημονική εργασία και το ρόλο της συντήρησης και της διαφύλαξης της πολιτιστικής κληρονομιάς». Για αυτό τον λόγο παρουσιάζονται παραδείγματα συντήρησης πινάκων, φορητών εικόνων από ιδιωτικές συλλογές της εποχής, όπως του Γ. Σπανού, Κ. Σουγιουτόγλου και Γ. Τασούδη.

Ο Χρυσουλάκης κοινοποιεί τα αποτελέσματα της έρευνας του στις ίδιες τεχνικές και το 1979[18].

Ενδιαφέρον για το αρχείο του *Ζυγού*, παρουσιάζουν και οι συνεντεύξεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των προβληματισμών της επαγγελματικής δεοντολογίας των συντηρητών αποτελεί η δημοσίευση συνέντευξης με τίτλο «Ο ρόλος του Συντηρητή, μία συζήτηση με τον Σ. Μιχαλαριά».

Όπως επισημαίνει η ιστορικός τέχνης Εβίτα Αράπογλου στη συνέντευξη του 1983[19], ο συντηρητής θα πρέπει να είναι ο διαμεσολαβητής ανάμεσα στον δημιουργό του έργου και τον θεατή του. Υποχρέωση του συντηρητή θα είναι πάντα η διάσωση της ιστορικής αλήθειας. Οι διαπιστώσεις του Μιχαλαριά στο

17. Στο προαναφερόμενο, σ.13, η ίδια εικόνα παρουσιάζεται σε φωτογραφία ανάκλασης του υπερύθρου φάσματος όπου το έργο, κατά τον συγγραφέα, παρουσιάζεται σαν «ανανεωμένο» κάτω από τις φθορές.

18. Γ. Χρυσουλάκης, «Προκαταρκτικά μία πραγματογνωμοσύνης», *Ο Ζυγός* 38, (Νοε/Δεκ. 1979), 7-10.

19. Ε. Αράπογλου, «Ο ρόλος του Συντηρητή, μία συζήτηση με τον Σ. Μιχαλαριά», *Ο Ζυγός* 57 (Ιαν-Φεβρ, 1983) 7.

εν λόγω άρθρο αφορούν το μέλημα του συντηρητή να απαλλάξει το έργο τέχνης από το «ψέμα». Στοχεύει στο να μεταφέρει στον αναγνώστη πως ο συντηρητής φέρνει τον θεατή πιο κοντά στην «πραγματικότητα» του φορητού έργου.

Για να υποστηριχθεί το κείμενο, η δημοσίευση συνοδεύεται από φωτογραφικό αρχείο συντηρήσεων (αμαυρισμένων από αιθάλη και επικαθίσεις) φορητών εικόνων, όπως ενδεικτικά, το στάδιο χημικού καθαρισμού-αποβερνίκωσης του «Αγίου Πέτρου» του 1320 (Εικ 11). Ο Μιχαλαριάς μιλάει για τον «Fine Art Restorer» με την ειδίκευση του «συντηρητή Καλών Τεχνών» και όχι του πτυχιούχου αποκλειστικά συντηρητή με συγκεκριμένη ειδίκευση: α) ανάλογα με το υλικό κατασκευής της αγιογραφίας ή β) την κατηγορία που εντάσσεται το έργο τέχνης. Ο συγγραφέας παραθέτει μία φωτογραφία πίνακα του «Ισπανού πλαστογράφου» και στηρίζει τις απόψεις του περί μαεστρίας των πλαστογράφων, αφού αναφέρει ότι «τα έργα αυτά αποκτούν τη δική τους αξία χάρις στην τελειότητα τους».

Στον επίλογο του άρθρου, η Αράπογλου επισημαίνει ότι αυτό που θα προβληματίσει τον αυριανό συντηρητή θα είναι «η ατομικότητα και η ελευθερία του σημερινού ζωγράφου», μιας και δεν υπάρχουν πλέον αυστηρές αρχές μεθόδων και κανόνων. Όλα βασίζονται στο έργο μίας ομάδας ανθρώπων στο πλαίσιο επιμέλειας των συλλογών.

Συμπεράσματα

Βάσει των προαναφερομένων άρθρων, είναι φανερό ότι από το 1958 επισημαίνεται δημόσια η αναγκαιότητα διεξαγωγής της επιστημονικής συντήρησης, ενώ η αγορά της τέχνης και η συλλεκτική δραστηριότητα επηρέασαν τις θεματικές των κειμένων, που δημοσιεύτηκαν για τη συντήρηση μέχρι και το 1983 στο εν λόγω περιοδικό τέχνης.

Η ανάγκη να προσληφθούν πτυχιούχοι συντηρητές συστηματικά στο Υπουργείο Πολιτισμού φάνηκε να αποτελεί επείγουσα ανάγκη, διαχρονική θα έλεγε κανείς σήμερα. Η προσέγγιση ζητημάτων τεχνικής κατασκευής (Εικ. 10), φυσικοχημικής τεκμηρίωσης, αποκατάστασης των φορητών εικόνων και έργων ευρύτερα, σχετίζονται με τη συλλεκτική δραστηριότητα της εποχής που ανθεί ιδιαίτερα. Κυρίως, όμως, τα κείμενα στοχεύουν στην εξοικείωση του φιλότεχνου κοινού με την «επιστημονικότητα» που διέπει τη συντήρηση και της «ηθικής» που πρέπει να επικρατεί στις επεμβάσεις συντήρησης. Όλα αυτά, με σκοπό τις ασφαλείς επενδύσεις στην τέχνη, τη συνεχή ενημέρωση του κοινού για τις αγορές και τη συλλεκτική δραστηριότητα.

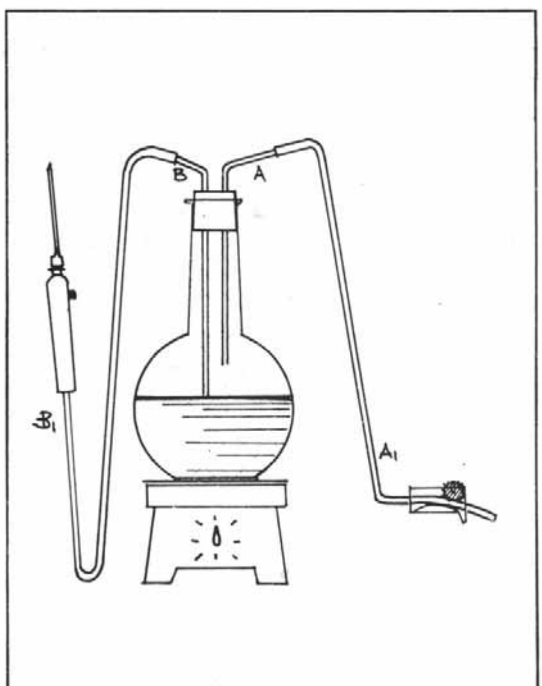
Τα κείμενα των συντηρητών (με τον Τ. Μαργαριτώφ να πρωτοστατεί) και διακεκριμένων ιστορικών, χημικών μηχανικών και ερευνητών, όπως ενδεικτικά

ήταν ο Γ. Χρυσουλάκης, ο Μ. Χατζηδάκης κ.ά., καλοπροαίρετα ενημερώνουν το φιλότεχνο κοινό, σε σχέση με τους κινδύνους της πλαστογραφίας, όσο και τις προκλήσεις της φυσικοχημικής μελέτης και της προόδου της συντήρησης.

Στην ανασκόπηση αυτή, είναι φανερό ότι πρόκειται για δημοσιεύσεις πρωτότυπες, που στοχεύουν στην κατοχύρωση των μεθόδων και τεχνικών των συγγραφέων, με σκοπό την εξέλιξή τους από νεώτερους συντηρητές. Η ευαισθησία του συγγραφέα –ανά περίπτωση– να μοιραστεί το δέος του για την Τέχνη και τον παράγοντα της «διατήρησης» με τις νεώτερες γενιές εκφράζεται μέσα από κείμενα για τον θεάρεστο τρόπο – τη μαεστρία που απαιτείται για την δημιουργία των φορητών εικόνων αλλά και για την συντήρηση και αποκατάσταση των φθορών τους.



Εικ. 1. Λεπτομέρεια της εικόνας με το παλαιότερο χρωματικό στρώμα, όπως διακρίνεται στο σημείο της ρωγμής (Τ. Μαργαριτώφ, Αύγουστος 1962).



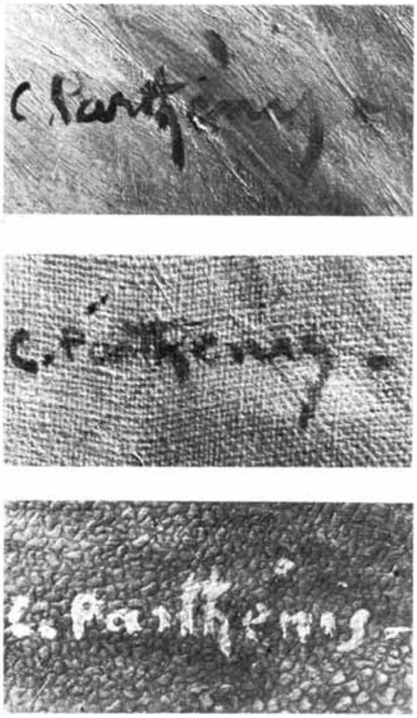
Εικ. 2. Ο υδροβολέας ελεγχόμενου ατμού με τη βελόνα και τα ακροφύσια αποκόλλησης των επιζωγραφήσεων-προετοιμασίας του νεότερου χρωματικού στρώματος (Τ. Μαργαριτώφ, Ιούνιος 1973).



Εικ. 3. Η διαδικασία αποκόλλησης: η νεώτερη ζωγραφική επιφάνεια της εικόνας έχει «οπλιστεί», με σκοπό το ανασήκωμά της από την κάτω όψη. Ο συντηρητής τοποθετεί σπάτουλα μεταξύ του νεότερου και παλαιότερου ζωγραφικού στρώματος της εικόνας και σταδιακά πετυχαίνει την αποκόλληση του νεότερου στρώματος (Τ. Μαργαριτώφ, 1973).



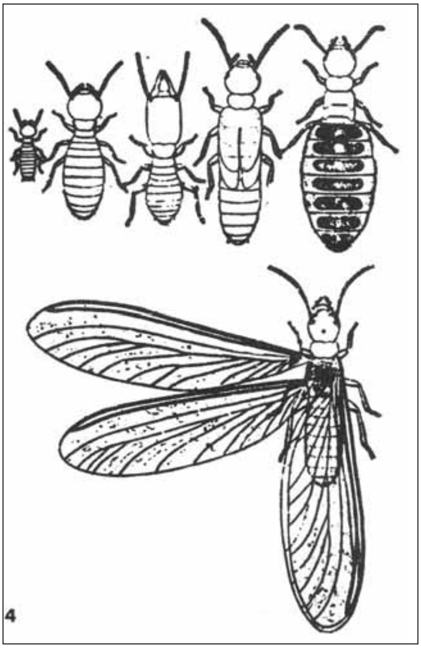
Εικ. 4. Η εικόνα πριν και μετά την αποκόλληση (Τ. Μαργαριτώφ, 1973).



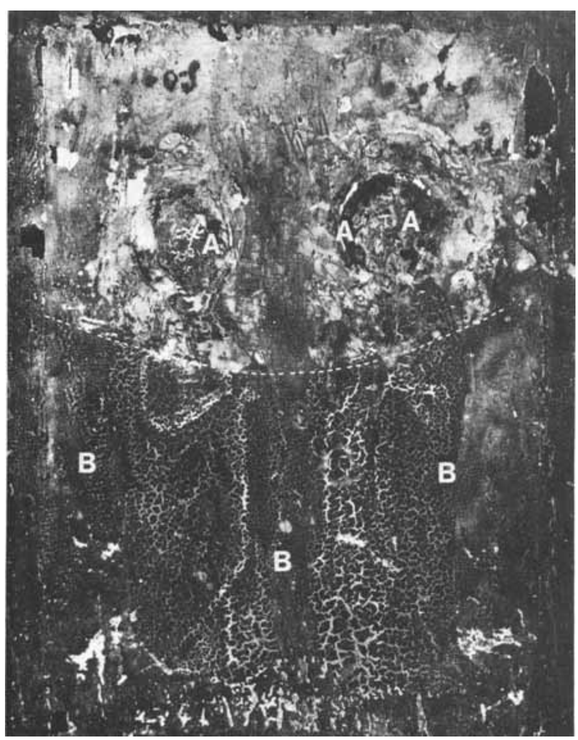
Εικ. 5. Παραδείγματα της δημοσίευσης του Μαργαριτώφ για την τυπολογία των υπογραφών του Κ. Παρθένη (Τ. Μαργαριτώφ, 1973) .



Εικ. 6. Λεπτομέρεια της εγκαυστικής τεχνικής (οφθαλμός) στον Παντοκράτορα του Σινά (Τ. Μαργαριτώφ, 1974).



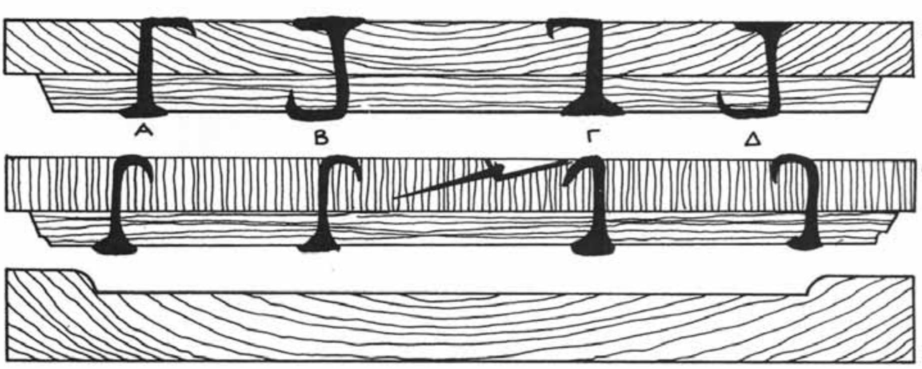
Εικ. 7. Άποψη της δημοσίευσης για τα ξυλοφάγα έντομα (Τ. Μαργαριτώφ, 1973).



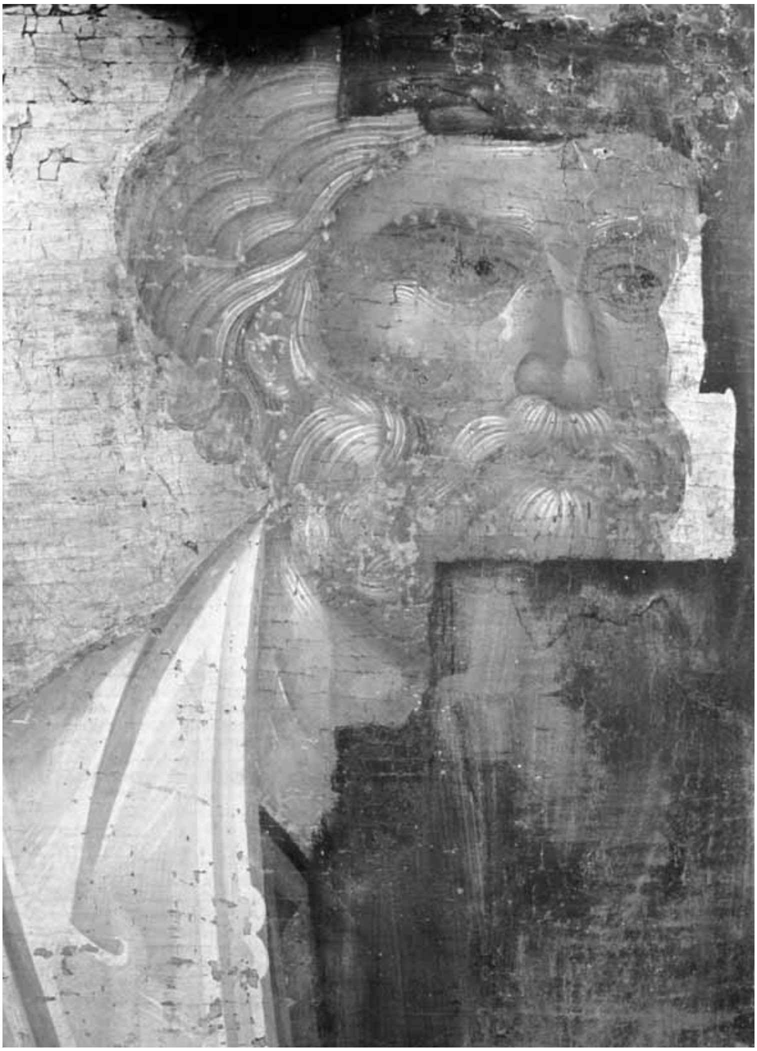
Εικ 8. Φωτογράφηση εικόνας με φθορισμό περιώδους διέγερσης. Η εικόνα φέρει πολλές επιζωγραφήσεις, ενώ είναι εφικτή η διάκριση περιοχών όπου έχει απομακρυνθεί παλαιότερα το βερνίκι (Γ. Χρυσουλάκης, 1979).



Εικ. 9. Η ίδια εικόνα φωτογραφημένη σε εφαπτομενική ακτινοβολία. Ο πλάγιος φωτισμός βοηθά στην παρατήρηση των ανασηκωμένων τμημάτων, απολεπίσεων κ.α. στα χρωματικά στρώματα ή την προετοιμασία, ενώ καθιστά δυνατή την παρατήρηση επιφανειακών διαφοροποιήσεων (Γ. Χρυσουλάκης, 1979).



Εικ. 10. Αναφορά στον τρόπο σύνδεσης των ξύλων στις φορητές εικόνες, με τρέσσα και γυφτόκαρφα κατά πρόσωπο, πλαγίως ή χωρίς σε σκαφωτές εικόνες (Τ. Μαργαριτώφ, 1974).



Εικ. 11. Διαδικασία αφαίρεσης του οξειδωμένου βερνικιού με χημικά και μηχανικά μέσα σε φορητή εικόνα του Αγίου Πέτρου (Σ. Μιχαλαριάς. 1983).

ΙΣΤΟΡΙΑ - ΑΡΧΕΙΑΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

Ἀναστασία Γ. Εὐθυμίου

Η ΑΝΕΚΔΟΤΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΑΚΗ (ΜΟΝΑΧΟ 1882). ΠΡΩΤΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ*

Εἰσαγωγικά.

Ὁ Γεώργιος Λαμπάκης γεννήθηκε τὴν 18η Φεβρουαρίου 1854. Μετὰ τὴν ἀποφοίτησή του ἀπὸ τὴν Θεολογικὴ Σχολὴ τῶν Ἀθηνῶν, συνέχισε τὶς σπουδές του στὴν Γερμανία, ὅπου καὶ ἐκπόνησε τὴν διδακτορική του διατριβή, ἡ ὁποία ὁλοκληρώθηκε τὸ 1882 στὸ Μόναχο καὶ ἐγκρίθηκε τὴν ἴδια χρονιὰ στὴν Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Erlangen τῆς Βαυαρίας.

Ἡ διατριβή του, ὑπὸ τὸν τίτλο «*Αἱ ἐν τῇ Ἀττικῇ Χριστιανικαὶ Ἀρχαιότητες*» συνιστᾷ τὸ ἔναυσμα, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ τὴν τρόπον τινὰ κωδικοποίηση τῶν ἀρχῶν ποὺ χαρακτήρισαν τὸ ἔργο καὶ τὴν συνολικὴ διαδρομὴ τοῦ Γεωργίου Λαμπάκη. (Εἰκ. 1) Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι δύο μόλις χρόνια μετά, στὰ 1884, ὁ τριακονταετὴς τότε Γεώργιος Λαμπάκης πρωτοστατεῖ στὴν ἵδρυση τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας[1], ὑλοποιώντας κατ᾽ οὐσίαν τὰ ὅσα εἶχε προγραμματικῶς ἀναγγείλει μὲ τὴν συγκεκριμένη μελέτη του.

Δομή, περιεχόμενο, στόχοι.

Ἡ διατριβὴ τοῦ Λαμπάκη ἔχει ἔκταση 281 χειρόγραφων σελίδων, διαιρεῖται δὲ σὲ δύο κύρια μέρη: Στὸ πρῶτο γίνεται ἐκτενὴς ἀναφορὰ στὴν χριστιανικὴ

---

* Θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τὸν κ. Ἰωάννη Λαμπάκη, ἐπίγονο τοῦ Γεωργίου καὶ νόμιμο ἐκπρόσωπο καὶ διαχειριστὴ τοῦ Ἀρχείου Οἰκογενείας Λαμπάκη (ἑφεξῆς ΑΟΛ), γιὰ τὴν ἄδεια μελέτης τῆς ἀνέκδοτης διατριβῆς, καθὼς καὶ τὴν παροχὴ σχετικοῦ ἀρχειακοῦ ὑλικοῦ.

1. Τὴν ἀρχὴ τῆς ζωῆς τῆς Ἑταιρείας σηματοδοτεῖ ἡ ψήφιση τοῦ Καταστατικοῦ της στὶς 23 Δεκεμβρίου 1884 καὶ ἡ ἔγκρισή του μὲ τὸ Βασιλικὸ Διάταγμα τῆς 6ης Μαρτίου 1885, στὸ ὁποῖο μάλιστα, ἐκ παραδρομῆς, ἀναφέρεται ὡς ἔτος ψηφίσεως τοῦ Καταστατικοῦ τὸ ἔτος 1885. Τὰ ἔγγραφα αὐτὰ εἶναι δημοσιευμένα στὸν Α΄ τόμο τοῦ ἐπισήμου ὀργάνου τῆς Ἑταιρείας, τοῦ *Δελτίου τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, Περίοδος Α΄, (1884-1891), 3-5, 6-9. Βλ. σχετικὰ καὶ Δ. Κωνστάντιος, *Ἡ ἱστορία τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, Ἀθήνα 2009, 3-4 (στὸ ἑξῆς: Κωνστάντιος, *Ἱστορία ΧΑΕ*).

ἀρχιτεκτονική καὶ στὶς εἰκονιστικὲς τέχνες καὶ δὴ τὴν ζωγραφική, μὲ ἔμφαση στὰ μνημεῖα τῆς Ἀττικῆς. Στὸ δὲ δεύτερο παρουσιάζονται ἀναλυτικὰ τὰ παραδείγματα τῶν Μονῶν Δαφνίου καὶ Φανερωμένης Σαλαμῖνος, ὡς πρακτικὴ ἐφαρμογὴ τῶν ὅσων παρετέθησαν στὸ «θεωρητικὸ» πρῶτο μέρος. Τὰ συγκεκριμένα παραδείγματα ἔχουν ἐπιλεγεῖ ἐσκεμμένα, ὅπως ρητῶς ἀναφέρει ὁ συγγραφέας, ὥστε νὰ ἀνήκουν σὲ διαφορετικὲς χρονικὲς περιόδους γιὰ νὰ παρακολουθεῖται ἡ ἐξέλιξη τῶν τύπων καὶ τῶν μορφῶν.

Ὁ Λαμπάκης ἔχει στὸ ἔργο του πολυάριθμες παραπομπὲς (459 συνολικὰ) τόσο σὲ πηγὲς ὅσο καὶ σὲ βοηθήματα. Κινεῖται μὲ εὐχέρεια στὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴν ξενόγλωσση βιβλιογραφία τῆς ἐποχῆς, κυρίως στὴν γαλλικὴ καὶ τὴν γερμανική, λιγότερο στὴν ἀγγλική, ὅπως δείχνει καὶ ἡ κατὰ περίπτωσιν προσφυγὴ σὲ γαλλικὲς μεταφράσεις ἀγγλικῶν ἔργων, π.χ. τοῦ Leake[2].

Εἶναι ἐμφανὴς ἡ προσπάθεια χρήσεως τῆς πλέον πρόσφατης βιβλιογραφίας γιὰ τὴν καλύτερη τεκμηρίωση τῶν γραφομένων, καθὼς μάλιστα οἱ πλούσιες γερμανικὲς βιβλιοθῆκες προσέφεραν τὴν σχετικὴ δυνατότητα, στοιχεῖο ποὺ ὁ Λαμπάκης ἐπισημαίνει στὸν πρόλογο τοῦ ἔργου του[3]. Ἔχουμε γιὰ παράδειγμα ἔργα ἐκδεδομένα τὸ 1881[4] καὶ τὸ 1882[5], τὸ ἔτος δηλαδὴ ὁλοκληρώσεως καὶ ἐγκρίσεως τῆς διατριβῆς. Ἐπισημαίνεται δέ, ὅτι ἀπὸ τὸν μέχρι τώρα ἔλεγχο τῶν παραπομπῶν τῆς διατριβῆς διαπιστώνεται ἡ σὲ ἱκανοποιητικὸ βαθμὸ ἀκρίβειά τους, στοιχεῖο μὴ αὐτονόητο γιὰ πολλὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς.

Σημαντικὸ τμῆμα τῆς διατριβῆς συνιστοῦν καὶ οἱ πολυάριθμες παρασελίδιες σημειώσεις τοῦ ἰδίου τοῦ Λαμπάκη, οἱ ὁποῖες προσετέθησαν μεταγενέστερα γιὰ τὸν ἐμπλουτισμὸ ἢ τὴν διόρθωση τῶν γραφομένων, μὲ βάση νεώτερα δεδομένα. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὶς σημειώσεις ποὺ συνοδεύουν τὰ σχέδια ψηφιδωτῶν τῆς Μονῆς Δαφνίου καὶ ἀναφέρονται στὸν μορφολογικὸ συσχετισμό τους μὲ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Σικελίας[6], οἱ ὁποῖες ἕπονται προφανῶς τοῦ ταξιδιοῦ τοῦ Λαμπάκη γιὰ τὴν ἐπὶ τόπου μελέτη τους στὰ 1884[7].

Τὸ κείμενο τῆς διατριβῆς συνοδεύουν 145 συνολικὰ σχέδια, τὰ περισσότερα

2. *Topographie d'Athènes*, (traduit de l'Anglais par P. Roque), Paris 1869, *Διατριβή*, 177, ὑποσ. 3.

3. «Ὡσαύτως τὴν ἐμὴν ἐκφράζω εὐγνωμοσύνην, πᾶσι τοῖς ἐν τῇ πλουσίᾳ ἐθνικῇ τοῦ Μονάχου βιβλιοθήκῃ ἐργαζομένοις ὑπαλλήλοις καὶ ἰδίᾳ τῷ πολλὰς παρασχόντι μοι εὐκολίας γραμματεῖ αὐτῆς κυρίῳ K. Hörhammer, ὡς καὶ τῷ κ. A. Hartmann, ὡσαύτως εὐγενεῖ τῆς αὐτῆς βιβλιοθήκης γραμματεῖ», *Διατριβή*, σ. III.

4. Ἀ. Διομήδης Κυριακός, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία ἀπὸ τῆς ἱδρύσεως τῆς Ἐκκλησίας μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων*, τ. Α'-Β', ἐν Ἀθήναις 1881.

5. F. X. Kraus, *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer*, τ. I, Freiburg im Breisgau 1882.

6. *Διατριβή*, 183-189.

7. Βλ. Γ. Λαμπάκης, *Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου*, ἐν Ἀθήναις 1889, 64 (στὸ ἑξῆς: Λαμπάκης, *Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία Μονῆς Δαφνίου*).

τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Γεωργίου Λαμπάκη, Ἐμμανουήλ, δόκιμου ζωγράφου (1859-1909)[8]. (Εἰκ. 2-3) Ἐπίσης ὁ Λαμπάκης ρητῶς μνημονεύει στὸν πρόλογο καὶ τὴν συμμετοχὴ τοῦ ἀδελφοῦ τῆς μητέρας του Ἰωάννη Πλατῆ, σημαντικοῦ χαράκτη καὶ ξυλογλύπτη[9].

Ἡ συνεργασία τοῦ Γεωργίου Λαμπάκη μὲ τὸν Ἐμμανουὴλ ὑπῆρξε μακρὰ καὶ διαρκής, τόσο στὰ πλαίσια τῆς Χ.Α.Ε.[10], ὅσο καὶ στὸν τομέα τῶν ἐκδόσεων διαφόρων μελετῶν τοῦ πρώτου ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐν προκειμένῳ[11].

Πέραν τῶν καθαρῶς ἐπιστημονικῶν θεμάτων, ὁ Γεώργιος Λαμπάκης ἐπανέρχεται ἐπανειλημμένως στὴν διατριβή του στὸ ζήτημα ποὺ τὸν ἀπασχολοῦσε καὶ ἀπέβη τελικὰ κύριος σκοπὸς τῆς ζωῆς του, τὴν προστασία καὶ διάσωση δηλαδὴ τῶν χριστιανικῶν μνημείων[12], λόγω τῆς ἀρχαιολογικῆς καὶ θεολογικῆς σημασίας τους, ἀλλὰ καὶ ὡς φορέων τῆς διαχρονικῆς συνέχειας τοῦ ἑλληνισμοῦ, ἡ ὁποία εἶχε τότε τεθεῖ ὑπὸ ἀμφισβήτησιν[13].

---

8. Ὁ Γεώργιος ρητῶς μνημονεύει στὸ σύγγραμμά του τὴν συμβολὴ τοῦ ἀδελφοῦ του Ἐμμανουήλ. Ἀναφερόμενος π.χ. σὲ σχέδιό του γιὰ τὴν Μονὴ Δαφνίου, τὸ ὁποῖο περιλαμβάνεται στὸ οἰκεῖο κεφάλαιο τῆς διατριβῆς, γράφει τὰ ἑξῆς: «Ὡς δ' ἐξωτερικῶς μέχρις ἡμῶν ὁ ναὸς διεσώθη, τοῦτον … ἐν σχήματι 130 ὁ ἐμὸς ἀδελφὸς ἰχνογράφησεν», *Διατριβή*, 191.

9. *Διατριβή*, σ. ΙΙΙ. Περὶ αὐτοῦ βλ. Στ. Ν. Δελατόλας, *Ἰωάννης Γ. Πλατύς (1838-1928). Ὁ χαράκτης, ὁ ξυλογλύπτης*, Ἀθήνα 2005. Γ. Μπόλης - Δ. Παυλόπουλος, *Ἑλληνικὴ Χαρακτική, 1843-1915. Ἱστορία-Λεξικὸ χαρακτῶν*, Ἀθήνα 2012, 54-55.

10. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάκης εἶναι ἤδη ἀπὸ τὸ 1885 μέλος τῆς Ἑταιρείας, συμμετέχει δὲ ἐπανειλημμένως στὸ διοικητικὸ συμβούλιο τῆς Χ.Α.Ε. κατὰ τὰ ἔτη 1889-1899 καὶ 1901-1903, κυρίως ὡς σύμβουλος ἀλλὰ καὶ ὡς ταμίας. Βλ. περὶ τοῦ θέματος τοὺς τόμους τῆς Α΄ Περιόδου τοῦ Δελτίου: 1 (1884-1891), 144-145 2 (1892-1894), 157 3 (1894-1902), 121-124 4 (1904), 19, 90 5 (1905), 13, 28. Βλ. ἐπίσης Στ. Ν. Δελατόλας, *Ἀδελφοὶ Λαμπάκη. Ἰωάννης - Γεώργιος - Ἐμμανουήλ*, Ἀθήνα 2006, 271, 293-294.

11. Ἐνδεικτικὰ ἀναφερόμαστε στὴν συμμετοχὴ τοῦ Ἐμμανουὴλ στὸ ἔργο τοῦ Γεωργίου *Χριστιανικὴ Ἁγιογραφία τῶν ἐννέα πρώτων αἰώνων (1-842)*, ἐν Ἀθήναις 1896, 49, 50 καὶ 56, ὅπου τὰ σχέδια τοῦ Ἐμμανουὴλ συνοδεύονται ἀπὸ τὴν ἑξῆς σημείωση: «Κατὰ σχεδιογράφησιν τοῦ ἡμετέρου ἀδελφοῦ ζωγράφου Ἐμμανουὴλ Λαμπάκη». Ἐπίσης, στὸ ἔργο *Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου*, ὁ Γεώργιος δημοσιεύει σχέδιο τῆς μορφῆς τοῦ Ἰωάννου ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Σταυρώσεως τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς ὑπομνηματίζοντάς το ὡς ἑξῆς: «…τὴν εἰκόνα ταύτην τοῦ Ἰωάννου, ἐξ ἀντιγραφῆς τοῦ ἀδελφοῦ ἡμῶν Ἐμμανουὴλ δημοσιεύομεν», σ. 121.

12. Αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι καὶ ὁ σκοπὸς τῆς Χ.Α.Ε., ὅπως περιγράφεται στὸ ἄρθρο 2 τοῦ Καταστατικοῦ της: «… νὰ περισυναγάγῃ καὶ διαφυλάξῃ τὰ ἐν Ἑλλάδι ἢ ἀλλαχοῦ εὑρισκόμενα ἔτι λείψανα τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιότητος, ὧν ἡ διάσωσις καὶ ἡ μελέτη συμβάλλουσι πρὸς διαφώτισιν τῆς πατρῴας ἡμῶν ἱστορίας καὶ τέχνης». Βλ. *ΔΧΑΕ* 1, Περίοδος Α΄, (1884-1891), 6.

13. Ὁ Λαμπάκης ἀναφέρει χαρακτηριστικά: «Ἄνδρες ἑλληνοφόνου γνώμης εἶπον ὅτι, τὸ γένος τῶν Ἑλλήνων ἐξηφανίσθη ἀπὸ τοῦ προσώπου τῆς γῆς … Καὶ ὅμως οὐδεὶς γενναιότερος καὶ μᾶλλον εὔστερνος πολέμιος τῆς ἑλληνολέθρου ταύτης γνώμης, ἢ ὅσον αἱ χριστιανικαὶ ἐπιγραφαὶ καὶ τὰ χριστιανικὰ μνημεῖα…». *Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία Μονῆς Δαφνίου*, 6-7. Ἐνδεικτικὸ τῆς σημασίας ποὺ ἀποδίδει στὸ συγκεκριμένο ἐπιχείρημα ὁ Λαμπάκης εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἐπαναλαμβάνει σχεδὸν αὐτολεξεὶ στὸν *Εἰσιτήριο Λόγο* του στὸ Πανεπιστήμιο, ἐπὶ τῇ ἐκλογῇ του ὡς

Ἀπὸ τὸ ἐξώφυλλο ἤδη τῆς διατριβῆς τὸ εὐαγγελικὸ χωρίο ποὺ ἐπιλέγει ὡς προμετωπίδα εἶναι ἐνδεικτικὸ τῶν προθέσεών του: «*Συναγάγετε τὰ περισσεύσαντα κλάσματα ἵνα μή τι ἀπόληται.*» (Ἰω. 6, 12). Εἶναι δὲ ἐνδιαφέρον ὅτι τὸ ἴδιο χωρίο ἐπιλέγει καὶ γιὰ τὸ ἐξώφυλλο τῆς μελέτης του *Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου*. (Εἰκ. 4)

Ἀποκαλυπτικὴ τῶν προθέσεών του εἶναι καὶ ἡ ἀγωνιώδης, προσωπικοῦ χαρακτήρα, ἔκκλησή του σχετικὰ μὲ τὴν διάσωση τοῦ ναοῦ τῆς Καπνικαρέας ἀπὸ τὴν κατεδάφιση, τὴν ὁποία παραθέτει ἐν ὑποσημειώσει στὸ οἰκεῖο κεφάλαιο τῆς διατριβῆς (σ. 90). Ἀναφέρει χαρακτηριστικά: «Τὸν λαμπρὸν τοῦτον, τοῦ Βυζαντιακοῦ ῥυθμοῦ ναόν, οὗ ἐφείσθη ὁ χρόνος, τὸ ξῖφος καὶ τὸ πῦρ τῶν βαρβάρων φασίν, ὡς δεῖ εἰς ἔδαφος φέρειν, ἐπεὶ τὸ κατ' εὐθὺ τῆς Ἑρμαϊκῆς ὁδοῦ παρεμποδίζει. Τοῖς τοῦτο θέλουσιν, τὸ ἑξῆς ἀποτείνω ἐρώτημα. ''εἰ ὑπὸ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ καταστροφέως τῶν ἀρχαιοτήτων λόρδου Elgin, ὁ Βύρων 'quod Scotus fecit, barbari non fecerunt.'[14] προσυπέγραψεν, τί περὶ ἡμῶν αἱ ἐπερχόμεναι γράψουσι γενεαί, τὸν πολιὸν καὶ ἱστορικὸν τοῦτον ζητοῦσαι ναόν, οὐδαμοῦ δ' οὐδὲν τοὐντεῦθεν ἴχνος τούτου εὑρίσκουσαι; Ταῦτα πιθανῶς ἐπὶ τοῦ τόπου τοῦ ἐγκλήματος γράψουσι. ''ὅ,τι οἱ δι' ὅλων τῶν αἰώνων, διὰ τῶν Ἀθηνῶν διελθόντες βάρβαροι οὐκ ἐποίησαν, τοῦτο, οἱ ἐν ταῖς Ἐπιστήμαις ἀναγεννηθέντες Ἀθηναῖοι ἐν εἰρήνῃ ἐποίησαν''. αἰδὼς!!»[15].

Στὸ τέλος τῆς διατριβῆς του (σ. 267-268), ὁ Γεώργιος Λαμπάκης προβαίνει σὲ συγκεκριμένες προτάσεις γιὰ τὴν διάσωση τῶν ἐν Ἑλλάδι χριστιανικῶν ἀρχαιοτήτων ἐπιθυμώντας, ὅπως ῥητῶς ἀναφέρει, νὰ περάσει ἀπὸ τὸ θεωρητικὸ στὸ πρακτικὸ πεδίο. Εἰσηγεῖται δὲ τὰ ἑξῆς:

α. Τὴν ἵδρυση Χριστιανικοῦ Μουσείου γιὰ τὴν περισυλλογὴ καὶ διαφύλαξη τῶν χριστιανικῶν ἀρχαιοτήτων, τὸ ὁποῖο συστήθηκε, σὲ προσωρινὴ ἔστω μορφή, στὰ 1884 μὲ τὸ ἄρθρο 3 τοῦ Καταστατικοῦ τῆς Ἑταιρείας[16].

β. Τὴν σύσταση τριμελοῦς διεπιστημονικῆς ἐπιτροπῆς, ἀποτελούμενης ἀπὸ θεολόγο, ἀρχιτέκτονα καὶ ἁγιογράφο μὲ ἀποφασιστικὸ λόγο ἐπὶ τῶν πάσης φύ-

---

ὑφηγητοῦ. Βλ. *Γενικὴ εἰσαγωγὴ εἰς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογίαν*, Ἀθήνησιν 1897, 23.

14. Γιὰ τὴν προέλευση τῆς φράσης τοῦ Βύρωνα βλ. R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 2017, λῆμμα 1599. Ὁ Λαμπάκης μᾶλλον ἀντλεῖ τὴν πληροφορία ἀπὸ τὸ σύγγραμμα τοῦ A. Couchaud, *Choix d'églises bysantines en Grèce*, Paris 1842, 13, ὑποσ. 1, καθὼς ἀκολουθεῖ αὐτολεξεὶ τὴν δική του παραλλαγὴ τῆς φράσης τοῦ Βύρωνα, ἐνῶ ὑπάρχουν καὶ διαφορετικὲς παραδιδόμενες ἐκδοχές της.

15. Τὸ ζήτημα τῆς Καπνικαρέας παρέμενε ἀνοιχτὸ - παρὰ τὸ ὅτι εἶχε ἐπανειλημμένως διαφύγει τὸν κίνδυνο τῆς κατεδαφίσεως - ἀκόμη καὶ στὴν ἐποχὴ ποὺ γράφεται ἡ διατριβὴ (1882) καὶ ἀκόμη ἀργότερα. Συγκεντρωτικὰ γιὰ τὸ ζήτημα στὴν δημόσια συζήτηση τῆς ἐποχῆς βλ. Φ. Σπαχίδου, *Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη στὸν Ἑλληνικὸ Τύπο τοῦ 19ου αἰ. μ.Χ.* (διατριβή), Θεσσαλονίκη 2010, 72-74 (στὸ ἑξῆς: Σπαχίδου, *Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη στὸν Τύπο*).

16. Βλ. *ΔΧΑΕ* 1, Περίοδος Α', (1884-1891), 6. Γιὰ τὴν πρώιμη ἱστορία τοῦ Μουσείου βλ. συνοπτικὰ Κωνστάντιος, *Ἱστορία ΧΑΕ*, 4-6.

σεως ἐνδεχομένων μεταβολῶν στὰ χριστιανικὰ μνημεῖα, σχῆμα ποὺ ἡ Χ.Α.Ε. χρησιμοποίησε, ὅπως π.χ. στὰ 1885 μὲ τὴν ἔκθεση τῆς ἐπιτροπῆς Λαμπάκη (θεολόγου), Βρούτου (γλύπτη) καὶ Ζέζου (ἀρχιτέκτονα) γιὰ τὰ μέτρα πρὸς διάσωσιν τῆς Μονῆς Δαφνίου[17].

γ. Τὴν συγγραφὴ καὶ ἔκδοση σειρᾶς ἐπιστημονικῶν δημοσιεύσεων γιὰ τὰ χριστιανικὰ μνημεῖα καὶ πάλι μὲ συνεργασία τῶν ἀνωτέρω εἰδικῶν γιὰ τὴν ὀρθὴ τεκμηρίωση καὶ μελέτη τους.

Ἡ διατριβὴ τοῦ Λαμπάκη παρέμεινε ἀδημοσίευτη στὸ συνόλό της, τμήματά της ὅμως περιελήφθησαν σὲ μεταγενέστερες δημοσιεύσεις του, καὶ ἰδίως τὰ ἀφορῶντα στὶς Μονὲς Δαφνίου καὶ Φανερωμένης[18].

Νέα στοιχεῖα.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ ἀναφερθοῦμε σὲ ὁρισμένα νέα στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα προκύπτουν ἀπὸ τὴν μελέτη τοῦ κειμένου τῆς διατριβῆς τοῦ Λαμπάκη καὶ πηγάζουν ἀπὸ τὴν προσωπική του ἔρευνα καὶ πληροφόρηση ἀφενὸς καὶ ἀπὸ τὶς προσωπικοῦ χαρακτῆρος παρεκβάσεις ποὺ παρεμβάλλει στὸ κείμενό του ὁ συγγραφέας ἀφετέρου.

Τὸ πρῶτο ζήτημα ἀφορᾶ στὴν ἀφιέρωση τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Πανεπιστημιακοῦ Ναοῦ τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Καπνικαρέας, τὸ ὁποῖο ὁμοφώνως ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ τὴν ἔρευνα στὴν ἁγία Βαρβάρα[19]. Ὁ Λαμπάκης στὸ οἰκεῖο κεφάλαιο τῆς διατριβῆς του ἀναφέρει: «Παρὰ τῷ ἀρχαίῳ ναῷ ἄκομψον τι καὶ ἄμορφον τὸ τῆς ἁγ. Βαρβάρας καὶ Φιλοθέης προσετέθη οἰκοδόμημα, ὅπερ τανῦν ταῖς γυναιξὶν ὡρισμένον ἐστί» (σ. 92). Προσθέτει δηλαδὴ στὴν γνωστὴ ἀφιέρωση στὴν ἁγία Βαρβάρα καὶ αὐτὴ στὴν ἁγία Φιλοθέη, γιὰ τὴν ὁποία δὲν ἔχει ἐντοπισθεῖ καμιὰ σχετικὴ μαρτυρία μὲ τὰ μέχρι τώρα δεδομένα[20].

17. Βλ. *ΔΧΑΕ* 1, Περίοδος Α′, (1884-1891), 21-26.

18. Οἱ κυριότερες σχετικὲς δημοσιεύσεις τοῦ Λαμπάκη εἶναι: *Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου*, ἐν Ἀθήναις 1889, στὶς σ.σ. 12-13 τῆς ὁποίας παρατίθεται καὶ ὁ λεπτομερὴς πίνακας περιεχομένων τῆς διατριβῆς, καὶ *Ἡ Μονὴ Δαφνίου μετὰ τὰς ἐπισκευάς*, ἐν Ἀθήναις 1899, γιὰ τὴν Μονὴ Δαφνίου. «Μονὴ Φανερωμένης», *Ἕσπερος* ἀρ. 32, 15/27 Αὐγούστου 1882, 115 καὶ «Ἐσωτερικὴ διάθεσις τῶν ἁγιογραφιῶν τῆς ἐν Σαλαμῖνι Μονῆς Φανερωμένης», *Σωτήρ*, τ. Ι′, τχ. Ζ′, Ἰούλιος 1887, 201-206, γιὰ τὴν Μονὴ Φανερωμένης.

19. Γιὰ τὸν ναὸ βλ. π. Γ. Εὐθυμίου, «Ἱστορικαὶ εἰδήσεις περὶ τοῦ Ναοῦ τῆς Καπνικαρέας», *ΕΕΘΣΠΑ* ΛΣΤ′ (2001), 869-877. Ν. Γκιολές, «Ὁ πανεπιστημιακὸς ἱερὸς ναὸς τῆς Καπνικαρέας στὴν Ἀθήνα. Ἱστορικές, τυπολογικὲς καὶ μορφολογικὲς παρατηρήσεις», στὸ *Εὐεργεσίη. Τόμος Χαριστήριος στὸν Παναγιώτη Ι. Κοντό*, τ. Β′, Ἀθήνα 2006, 519-544. Χ. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα 10ος-12ος αἰ.*, Ἀθήνα 2010, 196-202.

20. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι καὶ γιὰ τὸν ναὸ τῆς Παναγίας Γοργοεπηκόου, ὁ Λαμπάκης ἀναφέρει στὴν διατριβὴ ἀφιέρωσή του καὶ στὴν ἁγία Φιλοθέη, ἐπιπλέον αὐτῆς στὸν ἅγιο Ἐλευθέριο,

Τοποθετημένο μεταξὺ τῶν σελίδων 36-37 τῆς διατριβῆς ὑπάρχει ἕνα δισέλιδο σημείωμα, τὸ ὁποῖο ἴσως δίνει ἀπάντηση ὡς πρὸς τὴν πηγὴ τῆς πληροφορίας ποὺ παραθέτει ὁ Λαμπάκης. (Εἰκ. 5-6) Τὸ σημείωμα φέρει ἡμερομηνία 4 Φεβρουαρίου 1882 καὶ ὑπογράφεται ἀπὸ κάποιον Κορνήλιο Μεταξάκη. Σὲ αὐτὸ ὁ «γνωστός», ὅπως ὑπογράφει, τοῦ Λαμπάκη Μεταξάκης τοῦ στέλνει διάφορες πληροφορίες γιὰ τὴν Καπνικαρέα. Μεταξὺ ἄλλων ἀναφέρει τὴν διπλῆ ἀφιέρωση τοῦ παρεκκλησίου, χωρὶς ὅμως στοιχεῖα γιὰ τὴν προέλευση τῆς πληροφορίας[21]. Ὁ Λαμπάκης τὴν ἐνσωματώνει στὸ κείμενό του, χωρὶς ἀναφορὰ στὴν πηγή του. Πρέπει πάντως ἐδῶ νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι οἱ πληροφορίες τοῦ σημειώματος δὲν χρησιμοποιοῦνται ἄκριτα ἀπὸ τὸν Λαμπάκη, ὁ ὁποῖος, καὶ πάλι χωρὶς κανέναν ὑπαινιγμὸ στὸν Μεταξάκη, ἀπορρίπτει τὴν πληροφορία ποὺ ἐκεῖνος παρέχει γιὰ τὴν οἰκοδόμηση τοῦ ναοῦ ἀπὸ τὴν αὐτοκράτειρα Εὐδοκία[22].

Ὡς πρὸς τὴν ὕπαρξη ἄλλων τεκμηρίων ποὺ νὰ ὑποστηρίζουν τὴν πληροφορία τοῦ Λαμπάκη, ἐπισημαίνουμε τὴν παρουσία στὸ ἄνοιγμα ποὺ ἑνώνει τὸ παρεκκλήσιο μὲ τὸν νάρθηκα τοῦ κυρίως ναοῦ τῆς Καπνικαρέας μιᾶς εἰκόνας τῆς ἁγίας Φιλοθέης, ἡ ὁποία, σύμφωνα μὲ τὴν ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή, ἀνατέθηκε ἀπὸ κάποια Εὐδοκία στὶς 20 Ἰουνίου 1859. (Εἰκ. 7-8) Τὸ γεγονὸς αὐτὸ βεβαίως συνιστᾷ ἁπλῆ ἔνδειξη.

Τὸ δεύτερο στοιχεῖο προέρχεται ἀπὸ μιὰ προσωπικοῦ χαρακτῆρος παρέκβαση τοῦ Λαμπάκη, φαινόμενο σύνηθες στὸ ἔργο του, τὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ προσκρούει στὸ ἐπιστημονικῶς δέον, συνιστᾷ ὅμως ταυτόχρονα πολύτιμη πηγὴ πληροφοριῶν.

Ἐν προκειμένῳ, μιλώντας γιὰ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέρη τοῦ χριστιανικοῦ ναοῦ καὶ δὴ τὸν νάρθηκα, παραθέτει μιὰ μακρὰ ὑποσημείωση, στὴν ὁποία ἀναφέρεται στὶς διώξεις τῆς παιδείας ἐπὶ Τουρκοκρατίας καὶ στὴν κατὰ περίπτωσιν κρυφὴ διδασκαλία τῶν Ἑλληνοπαίδων ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς στοὺς νάρθηκες τῶν ἐκκλησιῶν. Παραθέτει δηλαδὴ μιὰ μαρτυρία γιὰ τὴν λειτουργία τοῦ Κρυφοῦ Σχολειοῦ καὶ τὸν ρόλο τῆς Ἐκκλησίας στὴν παιδεία τοῦ Γένους: «Αἱ χριστ. οἰκογένειαι μέχρι βαθείας νυκτὸς παρέμεινον ἀγρυπνοῦσαι, ὅπως τὰ ἑαυτῶν τέκνα ἐν τοῖς οἴκοις

ἐπίσης ἀμάρτυρη στὶς γνωστὲς πηγές: «…ὃς (ναὸς) νῦν τῷ τοῦ Ἁγίου Ἐλευθερίου καὶ τῆς Ἀτθίδος ἁγίας Φιλοθέης ὀνόματι τετίμηται», *Διατριβή*, 93. Σὲ μεταγενέστερες ἀναφορές του στὸν ναό, πάντως, τὸν ὀνομάζει Ἅγιο Ἐλευθέριο, χωρὶς νύξη στὴν ἁγία Φιλοθέη. Βλ. «Κατάστασις τῶν παρ᾽ ἡμῖν χριστιανικῶν ἀρχαιοτήτων», *Αἰών*, 30-9-1883.

21. «Τὸ παραπλεύρως ἐπὶ τὸ βόρειον μέρος κείμενον παρεκκλήσιον τὸ ἐπ᾽ ὀνόματι τῶν ἁγ. Βαρβάρας καὶ Φιλοθέης τῆς ἐξ Ἀθηνῶν εἶναι νεώτερον». Ἡ ἔρευνα τῆς ἀλληλογραφίας τοῦ Λαμπάκη στὸ ΑΟΛ γιὰ τὴν ἀνίχνευση τῆς σχέσεως τῶν δύο ἀνδρῶν ἦταν ἄκαρπη.

22. Ὁ Λαμπάκης διαμαρτύρεται, ἐπανειλημμένως μάλιστα, καὶ σὲ ἄλλες δημοσιεύσεις του γιὰ τὴν λανθασμένη καὶ ἐπιστημονικὰ ἀστήρικτη ἀπόδοση τῆς ἀνεγέρσεως τοῦ ναοῦ στὴν Εὐδοκία. Βλ. «Κατάστασις τῶν παρ᾽ ἡμῖν χριστιανικῶν ἀρχαιοτήτων», *Αἰών*, 30-9-1883 καὶ «Ὑπόμνημα Γ. Λαμπάκη», *Ἑβδομάς* 25, 19-8-1884.

τῶν Ἱερέων ἢ ἐν ταῖς νάρθηξι τῶν Ἐκκλησιῶν πέμψωσιν ἔνθα ὑπὸ μυρίους φόβους ὁ Ἱερεὺς καὶ τὸ τοῦ διδασκάλου ἐξήσκει καθῆκον· δι' ὃ μέχρι τοῦ νῦν ἀπὸ τῶν τῆς δουλείας χρόνων λίαν σημαντικὸν παρέμεινεν τοῖς παισὶν ᾆσμα. "Φεγγαράκι μου λαμπρό, φέξαι μου νὰ περπατῶ, νὰ πηγαίνω 'ς τὸ σχολειὸ νὰ μαθαίνω γράμματα τοῦ Θεοῦ τὰ πράμματα"»[23]. Προσθέτει δὲ σὲ αὐτὴ τὴν σχετικὴ διήγηση τοῦ ἐκ μητρὸς πάππου του, ὁ ὁποῖος, ὅπως γράφει: «συνεχῶς ἔλεγέ μοι ὅτι πάσας τὰς θρησκευτικὰς αὐτοῦ γνώσεις, ἐν ταῖς νάρθηξι τῆς νήσου Σικίνου ὤφειλεν»[24].

Ἡ σχέση τῆς οἰκογένειας τῆς μητέρας τοῦ Γεωργίου Λαμπάκη μὲ τὴν Σίκινο δὲν εἶναι πλήρως γνωστή. Ὁ ἴδιος πάντως ὁ Λαμπάκης στὴν ἔκθεσή του γιὰ τὰ πεπραγμένα τοῦ ἔτους 1891 στὴ Χ.Α.Ε., ἀναφερόμενος στὴν ἐπίσκεψή του ἐκεῖ, τὴν ὀνομάζει δύο φορὲς «παππῴαν ἡμῖν νῆσον Σίκινον»[25].

Ἡ συμβολὴ τῆς διατριβῆς.

Πέραν, ὅμως, τῆς λειτουργίας της ὡς πηγῆς χρήσιμων μαρτυριῶν, ποιά εἶναι ἡ ἐπιστημονικὴ συμβολὴ τῆς διατριβῆς τοῦ Λαμπάκη; Προφανῶς δὲν εἶναι πλέον ἀξιοποιήσιμη ὡς πρὸς τὰ ἐπιμέρους αὐστηρῶς ἐπιστημονικὰ ζητήματα, ὅπως εἶναι π.χ. ἡ χρονολόγηση, ἡ τυπολογία κ.τ.λ. τῶν μνημείων, τὰ ὁποῖα ἔχουν ριζικὰ μεταβληθεῖ ἀπὸ τότε ὣς σήμερα. Εἶναι ὅμως σημαντικὴ καὶ μεθοδολογικὰ ὀρθὴ ἡ εὐρεῖα χρήση τῶν θεολογικῶν πηγῶν ποὺ παρατηρεῖται σὲ αὐτή, ὡς βάσεων στὴν προσέγγιση - ἐξέταση τῆς βυζαντινῆς τέχνης[26].

Ἐπιπλέον, τὴν σημαντικότερη συμβολὴ συνιστᾷ ἡ διαφοροποιημένη προσέγ-

---

23. *Διατριβή*, 44, ὑποσ. 2. Γιὰ τὸ Κρυφὸ Σχολειὸ καὶ τὶς σχετικὲς μαρτυρίες βλ. *Τὸ Κρυφὸ Σχολειό: Μῦθος ἢ πραγματικότητα;*, (ἔκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας), Ἀθήνα [4]1999. Γ. Κεκαυμένος, *Τὸ Κρυφὸ Σχολειό. Τὸ χρονικὸ μιᾶς ἱστορίας*, Ἀθήνα 2012, ὅπου καὶ συγκεντρώνεται ἡ προγενέστερη βιβλιογραφία. Γιὰ τὸν ρόλο τῆς Ἐκκλησίας στὴν Παιδεία τοῦ Γένους βλ. ἐνδεικτικὰ π. Γ. Εὐθυμίου, «Ἡ συμβολὴ τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας εἰς τὴν παιδείαν τοῦ Γένους», στό: *Ἡ συμβολὴ τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ ἱεροῦ κλήρου εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς νεοελληνικῆς ταυτότητος*, Ἀθήνα 2005, 55-85.

24. Ὁ προσωπικὸς χαρακτήρας ἐνισχύει τὴν σημασία τῆς μαρτυρίας, ἡ ὁποία συνεπικουρεῖται καὶ ἀπὸ τὰ δεδομένα τῶν ἱστορικῶν πηγῶν, ὅτι στὴν Σίκινο δὲν ὑπῆρχε ὀργανωμένη ἐκπαίδευση μέχρι καὶ τοὺς τελευταίους μῆνες τοῦ 1830, ὁπότε καὶ ἱδρύθηκε σχολεῖο μὲ τὴν φροντίδα τῆς Διοικήσεως, ἱκανοποιώντας ἕνα βασικὸ αἴτημα τῶν κατοίκων τοῦ νησιοῦ. Βλ. Ἀπ. Β. Δασκαλάκης, *Κείμενα-Πηγαὶ τῆς Ἱστορίας τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως. Σειρὰ τρίτη, Τὰ περὶ Παιδείας*, Ἀθῆναι 1968, τ. Α', 510 τ. Β', 1061-1066, 1179 τ. Γ', 1748-1749.

25. Βλ. Γ. Λαμπάκης, «Ἔκθεσις τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Χριστιανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Γ. Λαμπάκη. Περὶ τῶν κατὰ τὸ ἔτος 1891 πεπραγμένων», *ΔΧΑΕ* 1, Περίοδος Α', (1884-1891), 96, 115.

26. *Διατριβή*, 128-130.

γιση τῆς βυζαντινῆς ἁγιογραφίας, φυσικὰ κρινόμενη πάντοτε μὲ τὰ μέτρα τῆς ἐποχῆς[27] καὶ τὰ πνευματικὰ καὶ ἰδεολογικὰ ὅρια τοῦ ἰδίου τοῦ Γεωργίου Λαμπάκη.

Στὸ οἰκεῖο κεφάλαιο τῆς διατριβῆς, ὑπὸ τὸν τίτλο «Βυζαντιακαὶ γραφαί-ἀτέλειαι καὶ ἀγαθὰ τούτων. – Σκοπός», ὅπου ἐξετάζει τὴν ἀξία τῆς Βυζαντινῆς τέχνης, ἐπιχειρηματολογεῖ ἀρχικὰ μὲ ἔμφαση γιὰ τὴν χαμηλὴ καλλιτεχνικὴ ὑπόστασή της – σὲ σύγκριση πάντοτε μὲ τὴν δυτικὴ τέχνη[28]. Ἐπιλέγει, μάλιστα, ὡς παράδειγμα τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ Ἀναπεσόντος τοῦ Πρωτάτου, ἐπισημαίνοντας τὶς κατ' αὐτὸν ἀτέλειες. Παραθέτει δὲ καὶ ὁλόκληρα ἀποσπάσματα ἔργων δυτικῶν ἐρευνητῶν μὲ ἐξαιρετικὰ βαρεῖς χαρακτηρισμοὺς γιὰ τὴν βυζαντινὴ τέχνη, τοὺς ὁποίους καί, ἐν πολλοῖς, συμμερίζεται[29].

Καὶ σὲ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο κάνει στροφὴ 180 μοιρῶν, γράφοντας ἀμέσως παρακάτω: «Αἱ Βυζαντιακαὶ γραφαί, εἰ μὴ ὡς πρότυπον τέχνης ἤνθησαν δι' ἕτερον ὅμως λόγον, διὰ τὸν σκοπόν, ὃν διὰ πάντων τῶν αἰώνων ἐπεζήτησαν, ἐν τῷ ὑψίστῳ τῆς τελειότητος βαθμῷ ἀνῆλθον, καὶ πάσης σχολῆς ἐπὶ τούτῳ ὑπέρτεραι ἐγένοντο, ὑπὸ τὴν ἔποψιν δὲ ταύτην αὗται, πάντη ἀνερεύνητοι καὶ ἄγνωστοι εἰσίν» (σ. 127) [30].

Ἡ λέξη κλειδὶ εἶναι *ὁ σκοπός*. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀφετηρία, ξεκινᾷ ὁ Λαμπάκης μιὰ διαφορετικὴ θεώρηση τῆς βυζαντινῆς τέχνης ὡς τέχνης λειτουργικῆς, ἄρρηκτα συνδεδεμένης μὲ τὴν θεολογία καὶ τὴν λατρεία τῆς Ἐκκλησίας, μιὰ ὀπτικὴ ποὺ συνιστᾷ τὸ ἑρμηνευτικὸ κλειδὶ γιὰ τὴν ἑρμηνεία καὶ τὴν ὀρθὴ ἀποτίμησή της, ὑπερβαίνοντας τὴν ἀποκλειστικὴ χρήση τεχνοτροπικῶν - καλλιτεχνικῶν κριτηρίων, τὴν ὁποία ἔχει υἱοθετήσει ἀμέσως προηγουμένως.

Ἡ ἀνάλυση αὐτὴ τοῦ Λαμπάκη, ἡ ἐπιχειρούμενη αὐτὴ διαφοροποίηση, εἶναι ἐξαιρετικῆς σημασίας τόσο γιὰ τὴν ἐποχή, κατὰ τὴν ὁποία γράφεται, ὅσο καὶ γιὰ τὸν ἴδιο: ἕναν ἄνθρωπο μὲ βαθιὰ θρησκευτικότητα καὶ εὐλάβεια, ἀλλὰ μὲ

---

27. Γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῆς Βυζαντινῆς τέχνης καὶ τὴν παρουσία της στὴν δημόσια συζήτηση τῆς ἐποχῆς βλ. Σπαχίδου, *Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη στὸν Τύπο*.

28. Ὁ Φώτης Κόντογλου εὔστοχα ἐντοπίζει σ' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν τρόπο προσέγγισης τὴν βασικὴ αἰτία γιὰ τὴν δυσκολία ἑρμηνείας τῆς βυζαντινῆς τέχνης: «Ἡ αἰτία ποὺ κάνει τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀκατανόητη, εἶναι τὸ ὅτι, πολλοὶ ἀπ' ὅσους τὴν πλησιάζουνε, καὶ - ἀλίμονο! - καὶ κάποιοι βυζαντινολόγοι, τὴ μετρᾶνε μὲ τὸ μέτρο ποὺ μετρᾶνε τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη, ἢ τὴν τέχνη τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης», *Ἡ πονεμένη Ρωμιοσύνη*, Ἀθῆναι ^{4}1976, 101.

29. *Διατριβή*, 123-127.

30. Παρόμοια ἀναφορά, χωρὶς ὡστόσο τὴν κρίσιμη λέξη «σκοπός», κάνει ὁ Λαμπάκης σὲ σύγχρονο μὲ τὴν διατριβὴ ἄρθρο του γιὰ τὴν Μονὴ Φανερωμένης Σαλαμῖνος, ποὺ δημοσιεύτηκε στὴν Λειψία: «Ἡ βυζαντιακὴ τέχνη, εἰ μὴ ὡς πρότυπον τέχνης διεκρίθη, ἀναντιρρήτως ὅμως ὡς πρότυπον ἐσωτερικῆς διακοσμήσεως καὶ καταλλήλου τῶν γραφῶν διαθέσεως οὐ μόνον διεκρίθη, ἀλλὰ καὶ πάσης ἑτέρας σχολῆς ὑπερτέρα ἐγένετο». Γ. Λαμπάκης, «Μονὴ Φανερωμένης», *Ἕσπερος*, ἀρ. 32, 15/27 Αὐγούστου 1882, 115.

ἐπιστημονικὴ καὶ ἐν μέρει καὶ λειτουργικὴ συγκρότηση καθαρὰ δυτική[31].

Εἶναι οἱ θεολογικές του προϋποθέσεις ὅμως ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν μιὰ κάπως βαθύτερη προσέγγιση, ἂν καὶ σαφῶς παραμένει ὑπὸ τὴν βαθιὰ ἐπιρροὴ τῶν δυτικῶν προτύπων[32]. Γι' αὐτὸ καί, μολονότι τάσσεται σαφῶς ὑπὲρ τῆς λεγομένης «βελτιωμένης βυζαντινῆς ζωγραφικῆς», τὴν ὁποία καὶ «προπαγανδίζει» ὀργανώνοντας ἔκθεση σχεδίων ἑνὸς ἐκ τῶν βασικῶν ἐκπροσώπων της, τοῦ Θειρσίου[33], κατακλείει τὰ Προλεγόμενά του στὸν Κατάλογο τῆς Ἔκθεσης αὐτῆς μιλώντας γιὰ τὴν ἀνάγκη δημιουργίας εἰδικῆς σχολῆς τοῦ κλάδου τῆς Βυζαντιακῆς τέχνης, «ἐν ᾗ νὰ μορφῶνται Ἕλληνες ἁγιογράφοι, μετ' ἐπιστήμης ἐμμένοντες εἰς τοὺς σεμνοὺς καὶ σοβαροὺς τύπους τῆς ἀρχαίας Βυζαντιακῆς τέχνης, ἐκ παντὸς δὲ τρόπου τοὐναντίον ἀποφεύγοντες, πᾶν ὅ,τι ὀθνεῖον καὶ ξένον τῆς παλαιγενοῦς Ὀρθοδόξου ἡμῶν Ἐκκλησίας»[34]. Δὲν ἀντιλαμβανόταν, ὅμως, ὅτι τὰ παρουσιαζόμενα στὴν Ἔκθεση ἔργα ἦταν ἀκριβῶς ξένα καὶ πρὸς τὴν βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ πρὸς τὴν παράδοση ἀπὸ τὴν ὁποία ἐκείνη ἀπέρρεε.

Τὸ συγκεκριμένο κεφάλαιο τῆς διατριβῆς εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸ τῶν ἰδεολογικῶν ζυμώσεων τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ ἀγώνα γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς ταυ-

---

31. Δὲν εἶναι ἄνευ σημασίας ἡ θητεία τοῦ Γεωργίου Λαμπάκη στὴν χορωδία τῆς Ρωσικῆς Ἐκκλησίας, στὴν ὁποία εἰσέρχεται στὰ 1866, στὴν ἡλικία τῶν 12 ἐτῶν, κατὰ τὴν ρητὴ μαρτυρία του στὸ πρῶτο διασωθὲν ἀνέκδοτο προσωπικό του ἡμερολόγιο (σ. 123-124), τὸ ὁποῖο φυλάσσεται στὸ ΑΟΛ. Στὸ κείμενο αὐτό, τὸ ὁποῖο γράφει σὲ ἡλικία 16 ἐτῶν, ὁ Λαμπάκης ἀναφέρει συγκεκριμένα τὴν ἐκμάθηση τῆς λειτουργικῆς μουσικῆς μὲ δυτικὴ σημειογραφία (σ. 127). Στὴν περίοδο αὐτὴ πρέπει νὰ ἀναχθεῖ καὶ ἡ ἐξοικείωσή του μὲ τὸ ἔργο τοῦ Θειρσίου, ὁ ὁποῖος εἶχε ἁγιογραφήσει τὸν ναὸ στὰ 1852-1855. Ὁ Λαμπάκης θεωροῦσε ὅτι ὁ Θείρσιος «οὐ μόνον ἱκανοὺς τῶν ἐν τοῖς καθ' ἡμᾶς Ὀρθοδόξους Χριστιανικοὺς Ναοὺς ἐκόσμησεν, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν τὴν Βυζαντιακὴν τέχνην ἀπὸ τῆς ἐν τοῖς χρόνοις τῆς δουλείας λυπηρᾶς αὐτῆς πτώσεως ἐξύψωσεν εἰς ἴδιον ἐπιστημονικὸν κλάδον τῆς νεωτέρας καλλιτεχνίας», Γ. Λαμπάκης, *Κατάλογος τῆς ἐν Ζαππείῳ Ἐκθέσεως*, ἐν Ἀθήναις 1891, 3-4 (στὸ ἑξῆς: Λαμπάκης, *Κατάλογος*).

32. Ἐνδεικτικὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ πνευματικοῦ - ἰδεολογικοῦ ἀγώνα τοῦ Λαμπάκη, καθρέπτη τῆς ἀντίστοιχης διαπάλης ποὺ χαρακτηρίζει τὴν πορεία τοῦ νεοελληνικοῦ κράτους μέχρι σήμερα, εἶναι ἡ παρακάτω ἀναφορά του, στὴν ὁποία οἱονεὶ ἀπολογεῖται γιὰ τὴν ἐνασχόλησή του μὲ τὴν βυζαντινὴ τέχνη: «Πολλοὶ πολλάκις ἀγνοοῦντες ποῦ ἔγκειται ἡ τῆς χριστιανικῆς τέχνης ἀξία, θαυμάζουσι, πῶς δυνάμεθα νὰ βλέπωμεν καὶ νὰ τερπώμεθα εἰς τοιαῦτα βάναυσα ἔργα, οἷα πολλάκις βλέπομεν ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ τέχνῃ· ἀλλὰ μὴ φοβεῖσθε, δὲν θαυμάζομεν τὰ χριστιανικὰ μνημεῖα διὰ τὸ ἔξοχον καὶ ἀπαράμιλλον τῆς τέχνης, γνωρίζομεν τίς ἡ διαφορὰ μεταξὺ τούτων καὶ τῶν ἔργων τοῦ Φειδίου καὶ Πολυκλείτου, βεβαίως θὰ εἴμεθα ἄξιοι οἴκτου, ἐὰν περιφρονοῦντες τὸ ἀριστούργημα τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀπτέρου Νίκης, ἐχάσκομεν πρὸ τῆς Καμκαρέας ...», Γ. Λαμπάκης, «Περιοδεία ἀνὰ τὴν Βοιωτίαν. Α΄. Ἀξία τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογίας», *Δελτίον τῆς Ἑβδομάδος*, ἔτος Α΄, ἀρ. 42, 16 Δεκεμβρίου 1884. Ἐπισημαίνεται, ὅτι τὸ ἄρθρο δημοσιεύτηκε μόλις 7 ἡμέρες πρὶν τὴν ἵδρυση τῆς Χ.Α.Ε. στὶς 23 Δεκεμβρίου 1884.

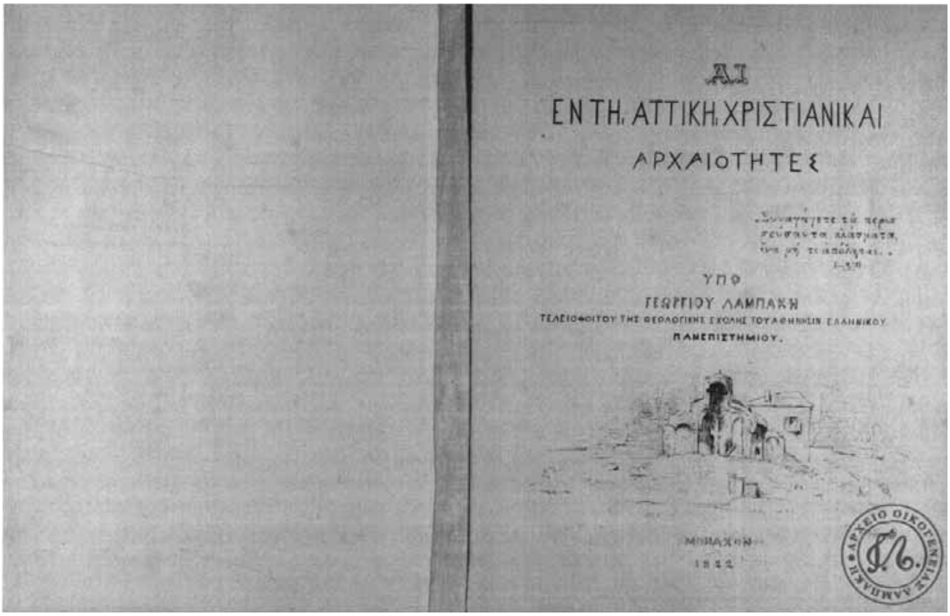
33. Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Θειρσίου στὴν Ἀθήνα βλ. H. Kaiser, *Ludwig Thiersch in Athen um 1850. Neobyzantinismus im Kontext des Philhellenismus* (διατριβή), München 2017.

34. Λαμπάκης, *Κατάλογος*, σ. 17. Ἡ ἔκθεση ἔλαβε χώρα στὸ Ζάππειο ἀπὸ τὶς 10 Νοεμβρίου ἕως τὶς 15 Δεκεμβρίου 1891.

τότητος τοῦ νεοελληνικοῦ κράτους ὑπὸ τὴν ἐπιρροή –κατὰ κανόνα– ἔξωθεν ἐπιβεβλημένων καὶ μὲ ξένη λογικὴ διαμορφωμένων κριτηρίων[35].

Ὁ Λαμπάκης θὰ ἐπιχειρήσει νὰ συγκεράσει τὶς διάφορες τάσεις σὲ μιὰ δική του σύνθεση, σύμφωνα μὲ τὶς προσωπικές του προϋποθέσεις καὶ μὲ στόχο τὴν ὠφέλεια τοῦ τόπου. Αὐτὸ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα ἕνα ἰδιαίτερο, στὴν μοναδικότητά του, ἔργο, οἱ ἀρχὲς τοῦ ὁποίου τέθηκαν στὴν διατριβὴ καὶ ἀκολουθήθηκαν, κατὰ τὸ δυνατόν, ἀπαρέγκλιτα στὴν συνέχεια.

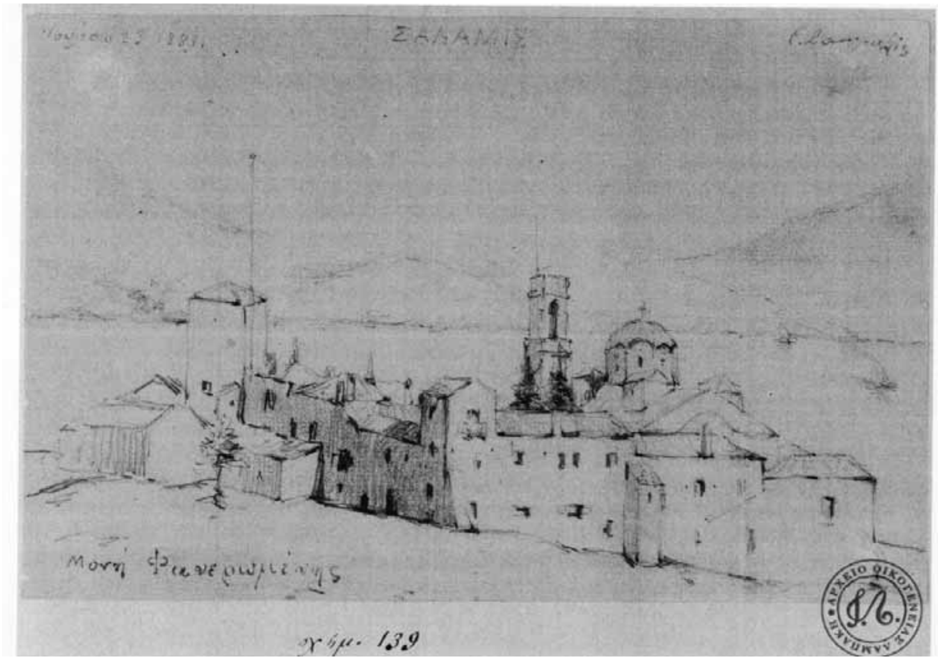
35. Βλ. ἐπὶ τοῦ θέματος π. Γ. Δ. Μεταλληνός, *Παράδοση καὶ ἀλλοτρίωση. Τομὲς στὴν πνευματικὴ πορεία τοῦ Νεωτέρου Ἑλληνισμοῦ κατὰ τὴ Μεταβυζαντινὴ Περίοδο*, Ἀθήνα 1994, 191-323.



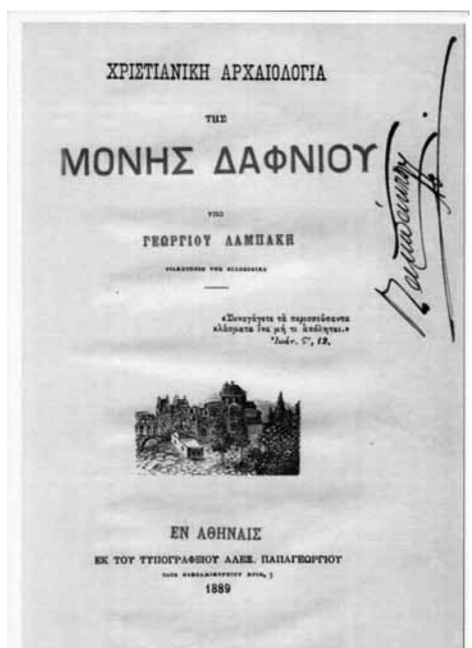
Εἰκ. 1. Ἐξώφυλλο Διατριβῆς Γεωργίου Λαμπάκη (Ἀρχεῖο Οἰκογενείας Λαμπάκη).



Εἰκ. 2. Σχέδιο Ἐμμανουὴλ Λαμπάκη (*Διατριβή*, σχ. 31, σ. 91): Α ὄψις Καπνικαρέας (Ἀρχεῖο Οἰκογενείας Λαμπάκη).



Εἰκ. 3. Σχέδιο Ἐμμανουὴλ Λαμπάκη (*Διατριβή*, σχ. 139, σ. 219): Ν ὄψις Μονῆς Φανερωμένης Σαλαμῖνος (Ἀρχεῖο Οἰκογενείας Λαμπάκη).


ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

ΤΗΣ

ΜΟΝΗΣ ΔΑΦΝΙΟΥ

ΥΠΟ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΑΚΗ

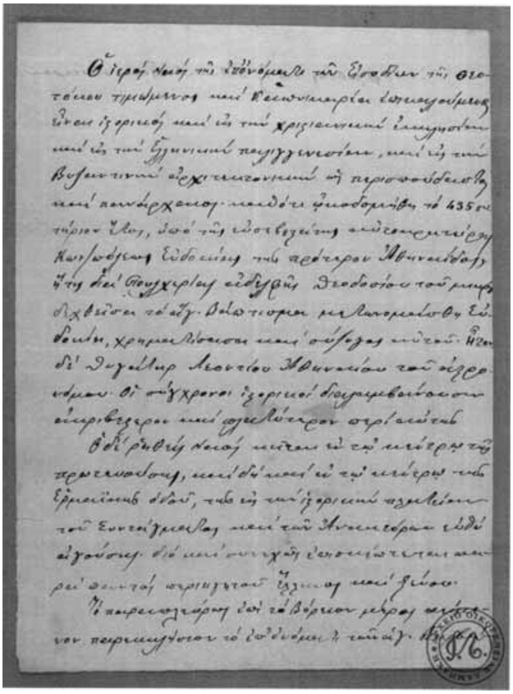
«Συναγάγετε τὰ περισσεύσαντα κλάσματα ἵνα μή τι ἀπόληται.»
Ἰωάν. ΣΤ', 12.

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

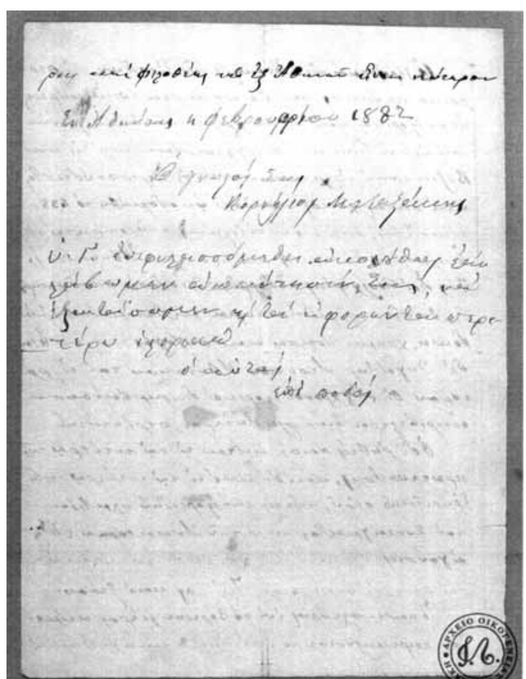
ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ ΑΛΕΞ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

1889

Εἰκ. 4. Ἐξώφυλλο συγγράμματος Γεωργίου Λαμπάκη, *Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου* (www.haidari.gr).



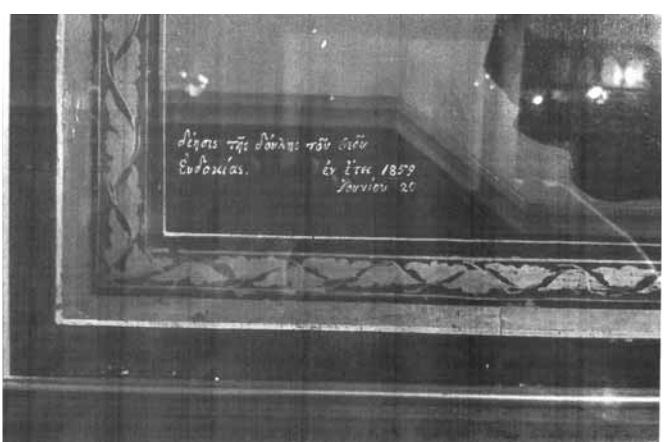
Εἰκ. 5. Ἡ πρώτη σελίδα τοῦ σημειώματος τοῦ Κορνηλίου Μεταξάκη (Ἀρχεῖο Οἰκογενείας Λαμπάκη).



Εἰκ. 6. Ἡ δεύτερη σελίδα τοῦ σημειώματος τοῦ Κορνηλίου Μεταξάκη (Ἀρχεῖο Οἰκογενείας Λαμπάκη).



Εἰκ. 7. Καπνικαρέα,
Εἰκόνα ἁγίας Φιλοθέης
(φωτ. Νοέμβριος 2017).



Εἰκ. 8. Καπνικαρέα,
Εἰκόνα ἁγίας Φιλοθέης
(λεπτομέρεια)
(φωτ. Νοέμβριος 2017).

Πρωτοπρ. Σπυρίδων Λόντος

ΤΟ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ ΒΟΥΛΙΑΓΜΕΝΗΣ (1896)

Περί τα τέλη του 19ου αιώνα, την ακατοίκητη περιοχή της Βουλιαγμένης Αττικής επισκέπτονταν οι κάτοικοι του Λεκανοπεδίου για παραθερισμό. Ιδιοκτήτρια της λίμνης αλλά και όλης της ευρύτερης περιοχής ήταν η Μονή Πετράκη. Εκεί, μέχρι το 1915 δεν υπήρχαν κτίσματα, πλήν του Μετοχίου με το παρεκκλήσιο του Αγίου Παντελεήμονος (Εικ.1), της διώροφης οικίας στην οποία διέμενε ο εκάστοτε Εφημέριος, καθώς και παράπλευρων μισθωμένων δωματίων. Αργότερα άρχισαν να οικοδομούνται και άλλα κτήρια, όπως π.χ. το Εκκλησιαστικό Ορφανοτροφείο, μετά την παραχώρηση του χώρου από τη Μονή[1].

Το ιερό παρεκκλήσιο του Αγίου Παντελεήμονος[2], Μετόχιο της Ιεράς Μονής Ασωμάτων Πετράκη[3], βρίσκεται στην περιοχή της Βουλιαγμένης Αττικής, και

1. Δ. Κουτσογιάννης, *Παλιά Βουλιαγμένη*, Έκδοση Κοινότητας Βουλιαγμένης, Βουλιαγμένη Αττικής 1984, 91 (στο εξής: Κουτσογιάννης, *Παλιά Βουλιαγμένη*).

2. Για την παρούσα ανακοίνωση σχετικά με το παρεκκλήσιο του Αγίου Παντελεήμονος Βουλιαγμένης, Μετόχιο της Ιεράς Μονής Ασωμάτων Πετράκη, ερευνήθηκαν, μεταξύ άλλων, στοιχεία στο Ιστορικό Αρχείο της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος. Ευχαριστώ και από τη θέση αυτή τα σεβάσμια μέλη της Διαρκούς Ιεράς Συνόδου για την κυριαρχική τους άδεια στο αίτημά μου για την διεξαγωγή έρευνας στο Ιστορικό Αρχείο σχετικά με το παρεκκλήσιο του Αγ. Παντελεήμονος, καθώς και τον Διευθυντή αυτού κ. Βασίλειο Τζέρπο για την χορήγηση των εγγράφων. Εχει ήδη εκδοθεί μονογραφία σχετικά με το παρεκκλήσιο: Σ. Λόντος, *Άγιος Παντελέημων Βουλιαγμένης,Μετόχιον Ι. Μονής Ασωμάτων Πετράκη*, Αθήνα 2017 (στο εξής: Λόντος, *Άγιος Παντελεήμων*).

3. Ενδεικτική βιβλιογραφία για την Μονή Πετράκη: Α.Ορλάνδος, *Μεσαιωνικά μνημεία της πεδιάδος των Αθηνών και των κλιτύων Υμηττού – Πεντελικού, Πάρνηθος και Αιγάλεω*, Τεύχος Γ', Αθήνα 1933, 125-128. Ι. Βελανιδιώτης, «Η Ιερά Μονή Ασωμάτων Πετράκη», *Εκκλησιαστικός Φάρος*, Β', έτος Α'(1908),566-69. Μ. Σωτηρίου, «Το καθολικόν της Μονής Πετράκη Αθηνών», *Δ.Χ.Α.Ε.*, περ. Δ', τόμ. Β'(1960-61), 101-129. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Ιερά Μονή Πετράκη, Ιστορία, Αρχιτεκτονική, Γλυπτός Διάκοσμος, Ζωγραφική*, Αθήνα 2003. Μ.Μπίρης, *Μεταγενέστερες προσθήκες στο καθολικό της Μονής Πετράκη, Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τόμ. 2, Αθήνα 1982, 191-202.

συγκεκριμένα επί της πλατείας, στη συμβολή των οδών Αγ. Παντελεήμονος, Πανός και Ιάσονος.

Είναι ένας μονόχωρος ναός, διαστάσεων 11.50 x 4.50 μ., που απολήγει στο ιερό βήμα σε ημικυκλική κόγχη (Εικ. 2,3,4). Στις μακρές πλευρές φέρει συμμετρικά τέσσερα ανοίγματα-παράθυρα, δύο στον κυρίως ναό και δύο στο ιερό βήμα. Η είσοδος στο παρεκκλήσιο σήμερα γίνεται από τα δυτικά, με θύρα που βρίσκεται στον νεόδμητο νάρθηκα, ενώ στον κυρίως ναό από θύρα, επίσης στα δυτικά, η οποία επικοινωνεί με τον νάρθηκα. Η σκεπή είναι δίρριχτη. Οι τοίχοι εξωτερικά φέρουν επίχρισμα και κάποιες αβαθείς κόγχες ως διακοσμητικό στοιχείο. Δυτικά και σε συνέχεια με τον ναό, έχει προστεθεί μεταγενέστερα νάρθηκας, διαστάσεων 2.26 x 5.10 μ. Στόν προαύλιο χώρο έχει τοποθετηθεί στέγαστρο με κεραμοσκεπή για την στέγαση των πιστών[4].

Στο υπέρθυρο της θύρας του παρεκκλησίου βρίσκεται τοποθετημένη μαρμάρινη πλάκα με την κτητορική επιγραφή σε μεγαλογράμματη γραφή, που αναγράφει:

«ΕΠΙ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΣΥΜΕΩΝ Ν. ΚΟΡΟΒΕΣΗ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΥΜΒΟΥΛΩΝ ΑΡΤΕΜΙΟΥ ΤΣΙΡΙΓΩΤΟΥ ΚΑΙ ΙΩΣΗΦ ΑΔΡΙΑΝΟΥ/ ΑΝΩΚΟΔΟΜΗΘΗ Ο ΙΕΡΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΕΠ' ΟΝΟΜΑΤΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ/ ΔΑΠΑΝΗ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΤΩΝ ΑΣΩΜΑΤΩΝ Η ΠΕΤΡΑΚΗ/ ΕΝ ΕΤΕΙ ΣΩΤΗΡΙΩ ΑΩΗΣΤʹ ΜΗΝΙ ΙΟΥΛΙΩ» (Εικ.5).

Άξιο προσοχής στην επιγραφή είναι το γεγονός ότι στη χρονολογία υπάρχει αλλοίωση στο γράμμα (Η) ή προσπάθεια απόδοσης άλλου γράμματος. Η χρονολογία, την οποία διαβάζουμε, είναι ΑΩΗΣΤ. Προφανώς, το χαραγμένο γράμμα Η είναι λάθος, μιας και δεν αντιστοιχεί στον αριθμό 80 του αρχαίου ελληνικού συστήματος αρίθμησης (80=Π). Το σωστό σύμβολο είναι το ϟʹ ή ʹ , το οποίο αντιστοιχεί στον αριθμό 90. Η έρευνά μας στο ιστορικό αρχείο της Ιεράς Συνόδου επιβεβαιώνει ότι το παρεκκλήσιο ανοικοδομήθηκε το 1896. Ο Ηγούμενος Συμεών Κοροβέσης[5], κτήτωρ του παρεκκλησίου, εκάρη μοναχός το 1861 και το 1874 συμμετείχε ως μέλος στο ηγουμενοσυμβούλιο της Μονής, μαζί με

4. Λόντος, *Άγιος Παντελεήμων*, 53.

5. Λόντος, *Άγιος Παντελεήμων*, υποσ. 9. Ο Ηγούμενος της Ι. Μονής Ασωμάτων Πετράκη Συμεών Κοροβέσης, γεννήθηκε στην Κερατέα Αττικής το 1837. Σε νεαρή ηλικία προσήλθε στη Μονή, όπου εκάρη μοναχός το 1861. Ακολούθως χειροτονήθηκε Διάκονος και Πρεσβύτερος. Διετέλεσε ηγούμενος της Μονής από το 1879 έως της κοιμήσεώς του, τον Μάϊο του 1902. Επί των ημερών της ηγουμενίας του η Μονή διέθεσε μεγάλες εκτάσεις για τη δημιουργία και ανέγερση κοινωφελών Ιδρυμάτων. Στο πλαίσιο των προσπαθειών του για την προστασία της περιουσίας της Μονής στην περιοχή της Βουλιαγμένης Αττικής, ανήγειρε το 1896 τον Ναό του Αγίου Παντελεήμονος, του ομωνύμου Μετοχίου, και το 1889 το πρώτο κέντρο αναψυχής στην περιοχή. (Από την υπό δημοσίευση μελέτη του Αρχιμ. Τιμοθέου Αγγελή με τίτλο: «Ο εκ Κερατέας Ηγούμενος της Ιεράς Μονής Ασωμάτων Πετράκη Συμεών Κοροβέσης»).

τον ηγούμενο αυτής Αρτέμιο Τσιριγώτη και τον Ιάκωβο Καλησπέρη. Μετά τη λήξη της πενταετούς θητείας του ηγουμενοσυμβουλίου αυτού, ο Κοροβέσης εκλέχθηκε ηγούμενος της Μονής Πετράκη το 1879 και παρέμεινε για 23 συνεχή χρόνια, μέχρι της κοιμήσεώς του, το 1902. Η σύνθεση των μελών των ηγουμενοσυμβουλίων της περιόδου αυτής παρέμενε ίδια (Συμεών Κοροβέσης, Αρτέμιος Τσιριγώτης, Μισαήλ Διονυσίου) κατά τα έτη 1879-1884, 1884-1889[6] και 1894-1899[7]. Μια διαφορετική σύνθεση μελών του ηγουμενοσυμβουλίου (Σ. Κοροβέσης, Καλλιόπιος Ιωάννου, Θεοδόσιος Ζαμπούρος) διοικούσε τη Μονή κατά τα έτη 1889-1894[8] και 1899-1904[9]. Ενδιάμεσα, τον Ιανουάριο του 1895, στην θέση του κοιμηθέντος Μισαήλ Διονυσίου διορίστηκε, προσωρινά, ως μέλος του ηγουμενοσυμβουλίου ο μοναχός Ιωσήφ Αδριανός[10], γεγονός που επιβεβαιώνει την ημερομηνία ανοικοδόμησης του Ναού ένα χρόνο μετά την συμμετοχή του στο ηγουμενοσυμβούλιο, το 1896.

Το Μετόχιο περιβαλλόταν από ένα ψηλό τοίχο, ύψους 2 μ. και μήκους 33 μ. σε κάθε πλευρά του, που κατέληγε σε λευκό κωνικό στηθαίο, σε σχήμα τετραγώνου. Η είσοδος στον χώρο του Μετοχίου γινόταν από τη δίφυλλη σιδερένια πόρτα στη δυτική πλευρά του τοίχου, μπροστά από την είσοδο του παρεκκλησίου. Λίγο πιο κάτω από την είσοδο, είχαν κτιστεί δύο συνεχόμενα δωμάτια, που προορίζονταν για τον φύλακα του Μετοχίου[11].

Στην περιοχή, ευρύτερα, της λίμνης Βουλιαγμένης, ο ηγούμενος Συμεών είχε ήδη απο το 1889 κατασκευάσει εστιατόριο, δύο διώροφες οικοδομές, 30 δωμάτια (τρεις κατασκευές των 10 δωματίων η καθεμία), 32 λουτήρες και αμαξιτή οδό με γέφυρα που οδηγούσε προς τους λουτήρες, σύμφωνα με την μαρμάρινη εγχάρακτη πλάκα που βρίσκεται στο σημερινό εστιατόριο της περιοχής της λίμνης[12].

---

6. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y1F2, έγγραφο F1827_T12_2.

7. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y1F2, έγγραφο F1827_T13_3.

8. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y1F2, έγγραφο F1827_T15_2.

9. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y1F2, έγγραφο F1827_T14_2.

10. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y1F2, έγγραφο F1827_T13_4.

11. Κουτσογιάννης, *Παληά Βουλιαγμένη*, 86.

12. «Εν ονόματι της Αγίας Τριάδος σωτηρίω έτη ΑΩΠΘ / Βασιλεύοντος Γεωργίου του Α΄/Χαριλάου Τρικούπη πρωθυπουργούντος/τη έγκρισει του επί των Εκκλησιαστικών Υπουργού Παναγιώτου Μανέττα/ το Ηγουμενοσυμβούλιον της Ιεράς Μονής Ασωμάτων η Πετράκη/ αποτελούμενον εκ του Ηγουμένου αυτής Συμεώνος Κοροβέση/ του εκ Κερατέας του Λαυρείου Ιερομονάχου και των Συμβούλων Αρτεμίου Τσιριγώτου Ιερομονάχου Νεοφύτου Κατσίφη Ιερομονάχου (προσωρινού)/ και Μισαήλ Διονυσίου Μοναχού ανήγειρε δαπάναις της Μονής/ το Πρώτον εν Βουλιαγμένη της Βάρης του Δήμου Κρωπίας/ καφεστιατόριον ΙΙ διώροφους οικοδομάς ΧΧΧ δωμάτια ΧΧΧΙΙ Λουτήρας /Κατεσκεύασε δε την προς τους Λουτήρας αμαξιτήν οδόν μετά γέφυρας».

Τα μέλη του συγκεκριμένου ηγουμενοσυμβουλίου υπηρέτησαν απο 20/7/1884 έως και

Όλες αυτές οι κατασκευές του ηγουμένου Συμεών Κοροβέση εντάσσονταν στη προσπάθειά του για μεταφορά της Μονής Πετράκη από την Αθήνα στη Βάρη Αττικής. Τον Οκτώβριο του 1899, το ηγουμενοσυμβούλιο ζήτησε τη μετάθεση της Μονής στη Βάρη Κρωπίας Αττικής. Ο Μητροπολίτης Αθηνών Προκόπιος Β΄ αρχικά το ενέκρινε και απέστειλε στο Υπουργείο των Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως το αίτημα για τα περαιτέρω. Ο Υπουργός Β. Βουδούρης πρότεινε να γίνει η μετάθεση της Μονής, αν η Ιερά Σύνοδος «εὑρίσκῃ ὀρθοὺς τοὺς λόγους… καὶ ἀποφανθῇ ὑπὲρ αὐτῆς διὰ κοινῆς καὶ συνοδικῆς σκέψεως καὶ ἀποφάσεως» θεωρώντας την μετάθεση «επιβαλλομένην», λόγω των πολλών κινδύνων που περιέβαλλαν την Μονή και τους μοναχούς. Στην περίπτωση θετικής αποφάσεως της Ιεράς Συνόδου, θα γινόταν η ανέγερση νέου μοναστηριού στη Βάρη και η υπάρχουσα Μονή στην Αθήνα θα γινόταν απλό μετόχι της νέας Μονής[13]. Η Ιερά Σύνοδος, λαμβάνοντας υπόψιν τις προτάσεις του Υπουργού, στη Συνεδρίαση της 5ης Νοεμβρίου 1899, με κοινή απόφαση ενέκρινε τη μετάθεση στο Μετόχιον της Βάρης[14]. Τον Νοέμβριο του 1901 έλαβε χώρα η μειοδοτική δημοπρασία. Τελικά, το Υπουργείο στις 15 Μαρτίου 1902 με έγγραφό του προς την Ιερά Σύνοδο ακύρωσε την διαδικασία της μειοδοτικής δημοπρασίας και πρότεινε η Σύνοδος, σε συνεννόηση με το ηγουμενοσυμβούλιο της Μονής και την Επισκοπική Επιτροπή Αθηνών[15], να επιλέξουν άλλον χώρο για τη μετάθεση της Μονής, «μακράν τῆς πόλεως», στον οποίο να υπάρχει ήδη μετόχιό της[16].

Η μοναδική έμμεση γραπτή μαρτυρία για την τέλεση των εγκαινίων του παρεκκλησίου του Αγίου Παντελεήμονος βρίσκεται σε έγγραφο του 1902, που σώζεται στο Ιστορικό Αρχείο της Ιεράς Συνόδου[17]. Στις 20 Φεβρουαρίου 1902, ο ιεροδιάκονος της Μονής Μισαήλ Συτζώμος υπέβαλε αίτηση θεραπείας προς την Ιερά Σύνοδο. Εκεί, μεταξύ άλλων, αναφέρει ότι οι υπόλοιποι ιεροδιάκονοι της Μονής απολάμβαναν περισσότερα προνόμια σε σχέση με αυτόν, ειδικά όταν προσκαλούνταν σε έκτακτες περιπτώσεις. Γράφει χαρακτηριστικά: «…*οἱ δύο ἐξ*

9/7/1889. Εν τω μεταξύ, σύμφωνα με το Φ.Ε.Κ. αρ. 41/15-2-1889 είχε γίνει αποδεκτή η παραίτηση του Υπουργού Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Π. Μανέτα, ο οποίος είχε εγκρίνει το έργο. Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να υποθέσουμε ότι το έργο αποπερατώθηκε είτε μέχρι την παραίτηση του Υπουργού, είτε μέχρι τον Ιούνιο του 1889, λίγο πριν την λήξη της θητείας του συγκεκριμένου ηγουμενοσυμβουλίου.

13. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y1F1, έγγραφα F1825_T3_39,40 και 41.

14. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y1F1, έγγραφα F1825_T3_42 και 43.

15. Μετά την παραίτηση του Μητροπ.Αθηνών Προκοπίου Β΄στις 8 Νοεμβρίου 1901, την διεύθυνση της Μητροπόλεως Αθηνών ανέλαβε τριμελής Επισκοπική Επιτροπή, αποτελούμενη απο τους Ιερείς: Γ. Βουλάκο, οικονόμο, Ν. Λιβαθηνό, σκευοφύλακα, και Σ.Κτενά, πρωτέκδικο.

16. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y1F1, έγγραφα F1825_T3_48 και 49.

17. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y1F1, έγγραφα F1825_T4_4,5 και 6.

αὐτῶν, Σεραφεὶμ Κωνσταντινίδης καὶ Παρθένιος Ροδόπουλος ὁσάκις προσεκαλεῖτο ὁ Σ. Μητροπολίτης νὰ ἱερουργήσῃ ἐν τῇ Μονῇ, εἴτε κατὰ τὴν ἡμέραν τῆς πανηγύρεως, εἴτε εἰς ἄλλην τινὰ ἔκτακτον περίστασιν, ὡς λ.χ. εἰς τὰ ἐγκαίνεια τοῦ ἐν Βουλιαγμένῃ ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος...». Συνεπώς, μαρτυρείται εμμέσως ότι τελέσθηκαν εγκαίνια του Αγίου Παντελεήμονος στη Βουλιαγμένη από τον Μητροπολίτη Αθηνών (1896-1901) Προκόπιο Β΄ Οικονομίδη[18], αφού επί των ημερών της αρχιερατείας του ανοικοδομήθηκε ο Ναός. Εξάλλου, ο προηγούμενος Μητροπ. Αθηνών Γερμανός Καλλιγάς είχε ήδη κοιμηθεί από τον Ιανουάριο του 1896 και ο διαδεχθείς τον Προκόπιο Β΄, Μητροπ. Μονεμβασίας Θεόκλητος Α΄ εξελέγη Μητροπ. Αθηνών τον Νοέμβριο του 1902.

Στο αρχείο της Μονής Ασωμάτων-Πετράκη, το σύγχρονο αρχειακό υλικό σχετικά με το Μετόχιο, αρχίζει κυρίως απο το 1950. Σε αυτό περιλαμβάνονται λίγες φωτογραφίες του παρεκκλησίου, όπως ήταν την δεκαετία του 1970, μισθωτήρια των δωματίων του μετοχίου σε τρίτους, αναθέσεις έργων και πίνακες εκτελεσθέντων έργων ανακαίνισης και εξωραϊσμού, αλληλογραφία με την Κοινότητα και τον Δήμο Βουλιαγμένης κ.ά.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, με το νέο ρυμοτομικό σχέδιο της Βουλιαγμένης, ολόκληρη η περιμανδρωμένη έκταση του μετοχίου, εντός της οποίας βρισκόταν ο Ναός, η διώροφη οικία και τα μισθωμένα δωμάτια, κηρύχθηκε πλατεία. Το πρόβλημα της πιθανής κατεδάφισης των υφισταμένων κτισμάτων περιέγραψε ο προ-ηγούμενος Χρυσόστομος Γρηγοριάδης σε έγγραφό του προς

---

18. Ο Μητροπολίτης Αθηνών Προκόπιος Οικονομίδης γεννήθηκε στο χωριό Δουμενά Καλαβρύτων το 1837. Σπούδασε στη Φιλοσοφική και τη Θεολογική Σχολή Αθηνών, από την οποία αποφοίτησε το 1861. Το 1867 μετέβη για ευρύτερες σπουδές στη Θεολογική Ακαδημία Μόσχας και κατόπινστα Πανεπιστήμια Γενεύης και Χαϊδελβέργης. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα υπηρέτησε αρχικά ως Καθηγητής σε Γυμνάσια Αθηνών και Πειραιώς και κατόπιν στη Θεολογική Σχολή Αθηνών (1891-1896). Χειροτονήθηκε Διάκονος την 5η Νοεμβρίου 1880 και Πρεσβύτερος την 11η Δεκεμβρίου 1891. Το 1883 διορίστηκε Αρχιγραμματέας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος. Την 11η Οκτωβρίου 1896 εξελέγη παμψηφεί δια μεταθέσεως Μητροπολίτης Αθηνών, διαδεχθείς τον Μητρ. Γερμανό Καλλιγά, και την 17η του ιδίου μηνός χειροτονήθηκε στον Μητροπολιτικό Ναό Αθηνών, προεξάρχοντος του προεδρεύοντος της Ιεράς Συνόδου Μητροπολ. Αιτωλοακαρνανίας Παρθενίου Ακύλα. Τον Νοέμβριο του 1901 λόγω των ταραχών απο την μετάφραση του Ευαγγελίου στη δημοτική γλώσσα (γνωστών ως "Ευαγγελικών") υπέβαλε την παραίτησή του, η οποία έγινε δεκτή. Έκτοτε εφησύχαζε στην Ιερά Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνος. Το επόμενο έτος ασθένησε και διακομίστηκε στην Αθήνα, όπου και εκοιμήθη στις 4 Ιουλίου 1902. Η νεκρώσιμος ακολουθία εψάλη στις 6 Ιουλίου 1902 προεξάρχοντος του Αρχιεπισκόπου Σύρου Μεθοδίου και η ταφή έγινε στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών. Πρβλ. Β. Ατέσης, «Τα περί την εκλογήν του Αρχ. Προκοπίου Οικονομίδου ως Μητροπολίτου Αθηνών», *Θεολογία*, τόμ. ΚΒ΄ (1951), τεύχ. 3, 416-433 και τευχ. 4, 532-556. Ι. Κωνσταντινίδης, «Προκόπιος Β΄ Οικονομίδης, Μητροπολίτης Αθηνών (1896-1901)», *Θεολογία*, τόμ. ΜΓ΄ (1972), τεύχ. 1-2, 125-135.

τον Αρχιεπίσκοπο Αθηνών Σπυρίδωνα Βλάχο στις 21 Δεκεμβρίου[19]. Τελικά, με το Β.Δ. της 20ης/4/1951 επικυρώθηκε η απο 21/2/1951 σύμβαση μεταξύ του Ελληνικού Δημοσίου, του Ο.Δ.Ε.Π. και του Εκκλησιαστικού Ορφανοτροφείου Βουλιαγμένης, σχετικά με την εφαρμογή του σχεδίου ρυμοτομίας, το οποίο και εγκρίθηκε[20]. Έτσι, από όλη την έκταση του μετοχίου παρέμεινε μόνο το παρεκκλήσιο του Αγίου Παντελεήμονος στην διαμορφωθείσα πλατεία.

Το 1971 ο τότε ηγούμενος της Μονής Ασωμάτων Πετράκη μακαριστός Επίσκοπος Ευρίπου Βασίλειος (†2017) και τα μέλη του ηγουμενοσυμβουλίου, Αρχιμ. Χρυσόστομος Γρηγοριάδης και Αρχιμ. Βασίλειος Γιαννακάκης, αποφάσισαν να προβούν στον ευτρεπισμό και τη συντήρηση του παρεκκλησίου. Έτσι έγιναν πολλές εργασίες στον ναό, μεταξύ άλλων εκσκαφή, κατασκευή εισόδου, στέγης, στηθαίου και σκυροδέματος του νέου δαπέδου, τοποθέτηση μαρμάρων πλατύσκαλου και κουφωμάτων, επικεράμωση κ.α. Παράλληλα, κατασκευάστηκε το ξυλόγλυπτο τέμπλο και αγοράστηκαν ξυλόγλυπτα προσκυνητάρια[21].

Επιγραφή εγχάρακτη επί μαρμάρου της ανακαινίσεως του ναού υπάρχει στον δυτικό τοίχο εσωτερικά: «Ο ΙΕΡΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓ. ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ / ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΘΗ ΕΝ ΕΤΕΙ 1971 / ΕΠΙ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΕΥΡΙΠΟΥ / ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ/ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΥΛΩΝ ΤΩΝ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΩΝ / ΧΡΥΣ. ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ ΚΑΙ Β. ΓΙΑΝΝΑΚΑΚΗ»

Το 1975 ξεκίνησε η αγιογράφηση του Ναού. Οι τοιχογραφίες του είναι έργα τριών διαφορετικών ζωγράφων και πραγματοποιήθηκαν σε τέσσερις χρονικές φάσεις. Η πρώτη φάση εικονογράφησης ανατέθηκε στον αγιογράφο Σέργιο Σεργιάδη το έτος 1975, για το ιερό βήμα, και το επόμενο έτος στον ίδιο καλλιτέχνη, για την διακόσμηση του κυρίως ναού. Δεύτερος ζωγράφος ανέλαβε τη διακόσμηση του μετώπου της αψίδας του ιερού βήματος, με την παράσταση του Ευαγγελισμού και του Αγίου Μανδηλίου, η οποία φέρει υπογραφή Μ. Γιγουρτάκη καί Κ. Νικολάου καί ημερομηνία 1978. Πιθανόν στον ίδιο ζωγράφο, που υπογράφει τις τοιχογραφίες του μετώπου της αψίδας, να ανήκουν και οι παραστάσεις της οροφής του ναού, αφού παρουσιάζουν τεχνοτροπικές ομοιότητες (Εικ.6). Οι νωπογραφίες της οροφής, παρουσιάζουν επίσης διαφορές απο το εικονογραφικό πρόγραμμα των τοίχων του κυρίως ναού και του ιερού βήματος, τόσο στην τεχνική, όσο και στην χρωματική κλίμακα. Οι φορητές εκόνες του τέμπλου είναι δημιουργίες του ζωγράφου Νικαγγέλου Λέπουρα (†1995), με έτος φιλοτέχνησης, σύμφωνα με την υπογραφή, το 1972 (Εικ.7). Η εικονογρά-

19. Ιστορικό Αρχείο Εκκλησίας της Ελλάδος, φακ. A2S4Y2F2, έγγραφα F1841_T19_31,32 και 33.

20. Φ.Ε.Κ. Α121- 24/4/1951. Αργότερα, στο Φ.Ε.Κ. Α14- 22/1/1953 δημοσιεύθηκε η έγκριση τροποποίησης του πολεοδομικού σχεδίου Βουλιαγμένης.

21. Λόντος, *Άγιος Παντελεήμων*, 53.

φηση του νάρθηκα, η οποία είναι σύγχρονη, είναι έργο του αγιογράφου Ιωάννη Χριστόπουλου (2016)[22]. Ο διάκοσμος χωρίζεται σε τέσσερις εικονογραφικές ζώνες καθ' ύψος, ξεκινώντας από την οροφή έως το δάπεδο του ναού. Οι σκηνές του Δωδεκαόρτου χωρίζονται μεταξύ τους με χονδροκόκκινες και λευκές γραμμές σε ορθογώνια διάχωρα, κατά τα μεταβυζαντινά πρότυπα. Στον δυτικό τοίχο, πάνω από την θύρα δεσπόζει το εικονογραφικό θέμα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ενώ κάτω από αυτό ιστορούνται ο Προφήτης Ηλίας και ο Αρχάγγελος Μιχαήλ αριστερά, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο Αρχάγγελος Γαβριήλ δεξιά (Εικ.8).

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί τα μεταβυζαντινά πρότυπα, με κύριο χαρακτηριστικό την τοποθέτηση των Χριστολογικών σκηνών, του Δωδεκαόρτου, στην ανώτερη ζωγραφική ζώνη του ναού. Επιτυχής είναι η ομαδοποίηση των αγίων, σε κάποιες περιπτώσεις, όπως οι τρείς ιαματικοί άγιοι Κοσμάς, Παντελεήμων και Δαμιανός ή οι στρατιωτικοί άγιοι Δημήτριος, Γεώργιος και Αρτέμιος, ενώ ο άγιος Ευστάθιος, ο οποίος συναριθμείται στους στρατιωτικούς αγίους, δεν ιστορείται στην ομάδα των τριών προηγουμένων.

Στη διακόσμηση της οροφής, δεν υπάρχει πρόγραμμα με την έννοια της συσχέτισης των σκηνών μεταξύ τους, αφού παριστάνεται μια Παλαιοδιαθηκική σκηνή, η Θυσία του Αβραάμ, δύο Καινοδιαθηκικές, το όνειρο του Ιωσήφ και η Φυγή στην Αίγυπτο, καθώς και η Παναγία ως Ζωοδόχος Πηγή. Ειδικότερα στην απεικόνιση των σκηνών της οροφής του ναού, ο ζωγράφος επιλέγει μια πρωτότυπη απόδοση στις επιγραφές των ειλητών, αφού δεν ακολουθεί τα καθιερωμένα επιγράμματα των προφητών. Εντούτοις, αποδεικνύει θεολογική γνώση και προσπάθεια απόδοσης τιμής προς την Θεοτόκο, αφού ιστορεί τους προφήτες, κατά το πρότυπο της παράστασης «Ανωθεν οι Προφήται», παράλληλα με την αναφορά στον Ακάθιστο Ύμνο στην εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής[23].

Ο ζωγράφος της πρώτης εικονογραφικής φάσης χρησιμοποιεί πρότυπα από την Κρητική σχολή, όπως αυτή εκφράστηκε από τον Θεοφάνη στο Άγιον Όρος, σε πιο απλουστευμένη μορφή. Τα χρώματα είναι έντονα, λαμπερά, κυρίως της οροφής. Οι μορφές έχουν κίνηση και αρμονία. Πιθανόν στην πρώτη φάση διακόσμησης να χρησιμοποιήθηκε η τεχνική της ελαιογραφίας ή να υποβλήθηκαν μεταγενέστερα σε καθαρισμό, κάτι που θα δικαιολογούσε την ιδιαίτερη γυαλάδα στις επιφάνειές τους. Στις τοιχογραφίες της οροφής, καθώς και τις νεώτερες του νάρθηκα, χρησιμοποιήθηκε η τεχνική της νωπογραφίας (fresco) και περισσότερο απαλές αποχρώσεις[24].

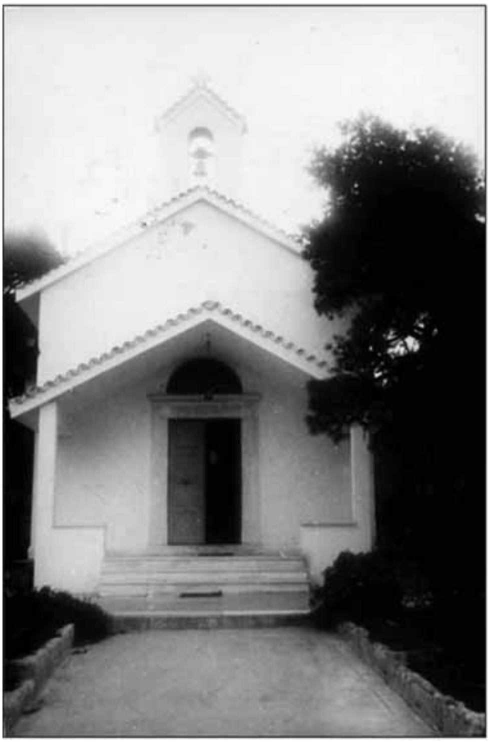
Όλα αυτά τα χρόνια, το Μετόχιο του Αγίου Παντελεήμονος στη Βουλιαγμένη αποτελεί τον πνευματικό φάρο που φωτίζει πνευματικά τις ψυχές των αν-

22. Λόντος, *Άγιος Παντελεήμων*, 57-58.

23. Λόντος, *Άγιος Παντελεήμων*, 94.

24. Λόντος, *Άγιος Παντελεήμων*, 95.

θρώπων. Με τη συνεχή λειτουργική ζωή, το παρεκκλήσιο εξακολουθεί να είναι ο τόπος συνάντησης του πιστού με τον Θεό, μια κατάθεση διαρκής για την εκζήτηση των πρεσβειών και των θαυματουργικών επεμβάσεων του ιαματικού Αγίου Παντελεήμονος.



Εικ. 1. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Αγίου Παντελεήμονα (1896). Ο Ναός το 1970 (Αρχείο Ι. Μ. Ασωμάτων Πετράκη).



Εικ. 2. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Αγίου Παντελεήμονα (1896). Άποψη από τα νότια (Μαρία Γεωργακοπούλου, 28 Φεβρουαρίου 2016).



Εικ. 3. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Αγίου Παντελεήμονα (1896).
Άποψη απο τα νοτιοανατολικά (Μαρία Γεωργακοπούλου, 28 Φεβρουαρίου 2016).



Εικ. 4. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Αγίου.Παντελεήμονα (1896).
Άποψη απο τα βορειοανατολικά (Μαρία Γεωργακοπούλου, 28 Φεβρουαρίου 2016).



Εικ. 5. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Αγίου Παντελεήμονα (1896).
Η κτητορική επιγραφή (Μαρία Γεωργακοπούλου, 28 Φεβρουαρίου 2016).



Εικ. 6. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Αγίου Παντελεήμονα (1896). Τμήμα των παραστάσεων της οροφής του Ναού (Μαρία Γεωργακοπούλου, 28 Φεβρουαρίου 2016).



Εικ. 7. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Αγίου Παντελεήμονα (1896).
Το Τέμπλο του Ναού (Μαρία Γεωργακοπούλου, 10 Ιανουαρίου 2016).



Εικ. 8. Βουλιαγμένη Αττικής. Ναός Αγίου Παντελεήμονα (1896). Παραστάσεις της δυτικής όψεως του Ναού (Μαρία Γεωργακοπούλου, 10 Ιανουαρίου 2016).

Alexandra Ph. Trifonova

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΦΙΛΙΠΠΟΥΠΟΛΗ ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ*

Η Φιλιππούπολη, η οποία υπήρξε έδρα ομώνυμης μητρόπολης του Οικουμενικού Πατριαρχείου, κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα γνωρίζει ιδιαίτερη καλλιτεχνική άνθηση[1]. Σε αυτό συμβάλλουν κυρίως δύο άτομα από τον ανώτατο κλήρο, οι μητροπολίτες Παΐσιος Ευσταθίου Θετταλός από τον Κλινοβό (1818-1821)[2] και Νικηφόρος Σεβαστός από τη Λέσβο (1824-1850)[3]. Ιδιαίτερα

---

* Η μελέτη αποτελεί ένα μικρό μέρος του ερευνητικού προγράμματός μου με θέμα «Ελληνικές μεταβυζαντινές επιγραφές από την Φιλιππούπολη και την περιοχή της». Για την εκπόνησή του συνέβαλε μια ερευνητική υποτροφία από το Ίδρυμα «Α. Σ. Ωνάση» (2018), για την χορήγηση της οποίας ευχαριστώ θερμά τον Πρόεδρο του Ιδρύματος, τον κ. Αντώνιο Παπαδημητρίου, όπως και τα μέλη του Διοικητικού του Συμβουλίου.

1. Γενικά για την εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Φιλιππούπολης κατά τον 19ο αιώνα βλ. И. Гергова, «Църковна живопис в Пловдивския край през XVIII и XIX в.», στο: *Θεσσαλονίκη και Φιλιππούπολη σε παράλληλους δρόμους. Ιστορία, τέχνη, κοινωνία (18ος -20ός αιώνας) / Солун и Пловдив и тяхното успоредно развитие*, Θεσσαλονίκη 2000, 747-764.

2. Για τον μητροπολίτη Παΐσιο βλ. Κ.Μ. Αποστολίδης, «Ο από Σηλυμβρίας Φιλιππουπόλεως μητροπολίτης Παΐσιος», *Θρακικά* 3 (1932), 17-35. Α. Γλαβίνας, «Ο Κλεινοβίτης μητροπολίτης Φιλιππούπολης Παΐσιος Ευσταθίου (1818-1821)», στο: *Θεσσαλονίκη και Φιλιππούπολη σε παράλληλους δρόμους. Ιστορία, τέχνη, κοινωνία (18ος-20ος αιώνας). / Солун и Пловдив и тяхното успоредно историческо,културно и обществено развитие, XVIII-XX век*, Солун 2000, 71-86. Α. Γλαβίνας, «Ο Μητροπολίτης της Φιλιππούπολης Παΐσιος, 1818-1821, και η μονή της Υπεραγίας Θεοτόκου της Πετριτζονίτισσας», *Περί Θράκης* 1 (2001), 113-133. Στη διάρκεια της τρίχρονης αρχιερατείας του φιλοτεχνούνται το ξυλόγλυπτο τέμπλο και οι εικόνες του μητροπολιτικού ναού της Αγίας Μαρίνας (περ. 1818-1821) (Х. Пеев, «Иконостасът на църквата “Св. Марина” в Пловдив», *ИзИИИ* IV (1961), 97-148. М. Коева, П. Йокимов, Л. Стоилова, *Православни храмове по българските земи*. София, 2002, 308-310, фиг. Б, Д-Ж). Με τη συνδρομή του εκδίδονται, επίσης, διάφορα βιβλία, όπως του Κωνσταντίνου Οικονόμου, *Ἐχειρίδιον περὶ τῆς ἐπαρχίας Φιλιππουπόλεως ἢ περιγραφὴ αὐτῆς*, Βιέννη 1819, αλλά φιλοτεχνούνται και διάφορα έργα για την κοντινή Στενήμαχο – το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Παναγίας Μεσοχώρας) (1821) και οι δύο δεσποτικές εικόνες της ένθρονης Παναγίας (περ. 1818-1821) και του ένθρονου Χριστού (περ. 1818-1821) στο παρεκκλήσιο των Αγίων Πάντων στο Αμπελίνο (A. Ph. Trifonova, «Ο ναός του Αγίου Χαραλάμπους (1874) στη Φιλιππούπολη με βάση τις ελληνικές επιγραφικές μαρτυρίες», στο: *Κτίτωρ. Αφιέρωμα στον δάσκαλο Γεώρ-*

όσον αφορά την καλλιτεχνική άνθηση στη Φιλιππούπολη οφείλουμε να σημειώσουμε ότι δεν υπήρχε κάποια τοπική "σχολή" ζωγραφικής, ξυλογλυπτικής ή κεντητικής, αλλά οι καλλιτέχνες, που έπαιρναν τις παραγγελίες, προερχόταν από διάφορα μέρη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας – το Σαμόκοβο, την Έφεσο, την Αδριανούπολη, την Κωνσταντινούπολη, το Μέτσοβο κ.ά.[4].

Α΄ Ζωγράφοι

Με βάση τα στοιχεία που έχουμε από τις ελληνικές και τις βουλγαρικές επιγραφές σε εικόνες από τη Φιλιππούπολη, διαπιστώνουμε τα ονόματα διαφόρων επωνύμων ζωγράφων κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Δραστηριοποιούνται έξι ζωγράφοι, από τους οποίους δύο είναι Βούλγαροι, εκπρόσωποι της "σχολής" ζωγραφικής του Σαμόκοβου, τα αδέλφια Dimitar Hristov Zograf και Zahari Hristov Zograf, και τρείς Έλληνες, εκπρόσωποι διάφορων καλλιτεχνικών ρευμάτων, ο Μιχαήλ (Σπύρος Μιχαήλ), ο Μελχισεδέκ Βατοπαιδινός και ο Νικόλαος Αδριανουπολίτης.

Ο Μιχαήλ ή Σπύρος Μιχαήλ (πρώτο τέταρτο του 19ου αι.)[5], του οποίου δεν γνωρίζουμε τον τόπο καταγωγής, διαπιστώνεται ότι κατά το πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα δραστηριοποιείται στη Φιλιππούπολη και στη Στενήμαχο[6]. Συγκρι-

---

γιο Βελένη, Θεσσαλονίκη 2017, 385-386 (στο εξής: Trifonova, Ο ναός).

3. Κατά την αρχιερατεία του στη Φιλιππούπολη ανεγείρονται επτά ναοί: του Αγίου Δημητρίου (1830), των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (1832), της Αγίας Κυριακής (1832), του Αγίου Νικολάου (1835), της Αγίας Παρασκευής (της Παλαιάς) (1836), της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Παναγίας) (1845) και του Αγίου Γεωργίου (1847-1848), οι οποίες διακοσμούνται με ξυλόγλυπτα και μαρμάρινα τέμπλα, με τοιχογραφίες και εικόνες.

4. Στο άρθρο δεν θα ασχοληθούμε με ζωγράφους, οι οποίοι είναι γνωστοί μόνο με ένα έργο, όπως, επίσης, και με τους ανώνυμους ζωγράφους που δεν άφησαν υπογεγραμμένα έργα.

5. Γενικά για τον ζωγράφο Μιχαήλ, τον οποίο ταυτίζουμε με τον Σπύρο Μιχαήλ, βλ. С. Москова, «Балканскиият светец Георги Нови Янински», στο: *Любен Прашков, реставратор и изкуствовед*, София 2006, 133. Е. Мутафов, И. Гергова, А. Куюмджиев, Е. Попова, Е. Генова, Д. Гонис, *Гръцки зографи в България след 1453 г. / Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453*, София 2008, 90-91, 143 (στο εξής: Мутафов и др., *Гръцки зографи)*. С. Москова, «Превъзходният Спирос Михаил във времето на великолепния Захарий», *ПрИзк* 4 (2010), 31-35 (στο εξής: Москова, Превъзходният Спирос). П. Шукеров, И. Патев, Д. Михайлов, *Земята гледа небето. Хора и православни храмове в средните Родопи*, София 2015, 263-264.Trifonova, Ο ναός, 388. Al. Ph. Trifonova, «Εικόνα του αγίου Στεφάνου με σκηνές του βίο του (1822) στη Στενήμαχο», στο: *Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ευθύμιο Τσιγαρίδα*, υπό έκδοση από το ΤΑΠΑ του ΥΠΠΟ, Αθήνα, 2018 (στο εξής: Trifonova, Εικόνα του αγίου Στεφάνου).

6. Κατά την εποχή αυτή ο Σπύρος Μιχαήλ φιλοτεχνεί τις εικόνες του αγίου Μηνά με τρεις σκηνές του βίου του (1821) στον ναό του Αγίου Βασιλείου και της Αγίας Μαρίνας, της Σύναξης

μένα, τα υπογεγραμμένα έργα του εντάσσονται ανάμεσα στα έτη από το 1821 έως το 1824. Στη Φιλιππούπολη φιλοτεχνεί τρείς εικόνες του ένθρονου Χριστού «η Άμπελος» (1821), της ένθρονης Παναγίας «η Άμπελος» (1822) και του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου με εννέα σκηνές του βίου του (1822)[7] (Εικ. 1), οι οποίες βρίσκονται σήμερα στον ναό του Αγίου Χαραλάμπους (1874). Οι εικόνες αυτές αρχικά ανήκαν σε άλλον ναό της πόλεως, ίσως στον μητροπολιτικό ναό της Αγίας Μαρίνας, το τέμπλο του οποίου φιλοτεχνήθηκε κατά την εποχή του μητροπολίτη Παϊσίου του Θεταλλού (1818-1821). Οι πρώτες δύο εικόνες, με βάση επιγραφικές μαρτυρίες, είναι δωρεά του ιδίου του μητροπολίτη και του πρωτοσύγκελου της μητροπόλεως, του Θεοδοσίου Θετταλού. Φαίνεται λοιπόν ότι ο ζωγράφος Μιχαήλ ή Σπύρος Μιχαήλ ήταν από τους πιο φημισμένους του πρώτου τέταρτου του 19ου αιώνα και είναι, ασφαλώς, αυτός ο λόγος που ο μητροπολίτης και ο πρωτοσύγκελος του αναθέτουν την φιλοτέχνηση των εικόνων.

Ο Μελχισεδέκ Βατοπαιδινός (πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα)[8], ο οποίος καταγόταν από την Έφεσο, υπήρξε αγιορείτης μοναχός, αρχικά στη μονή Μεγίστης Λαύρας[9] και ύστερα στη μονή Βατοπαιδίου[10]. Η καλλιτεχνική του δραστηριότητα, με βάση τα γνωστά ενυπόγραφά έργα του, παρατηρείται από το 1822 έως το 1828. Έργα του, με βάση τα γνωστά του ενυπόγραφα, σώζονται στη Φιλιππούπολη και στην περιοχή της. Την περίοδο αυτή φιλοτέχνησε δύο γνωστές σε μας εικόνες, η μια εικόνα (1822) στη μονή της Παναγίας Πετριτσονίτισσας (Bačkovo) και η άλλη με τη Σύναξη των Αρχαγγέλων

των Αρχαγγέλων (1823), του αγίου Ελευθερίου (1823) και της αγίας Αικατερίνης (1824) στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Παναγίας Μεσοχώρας) (Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 90-91, 118-120, 143) και την εικόνα του αγίου Στεφάνου με πέντε σκηνές βίου (1822) στο παρεκκλήσι των Αγίων Στεφάνου και Ανάργυρων Κοσμά και Δαμιανό στη Στενήμαχο (Trifonova, Εικόνα του αγίου Στεφάνου, σ ;). Σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές η καλλιτεχνική δραστηριότητά του ζωγράφου εκτείνεται από το 1822 έως το 1844, και στην τέχνη του εντάσσουν αδημοσίευτες εικόνες που βρίσκονται στην περιοχή του Σμόλιαν της Βουλγαρίας (Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 90-91).

7. Trifonova, Ο ναός, 380, εικ.2-6.

8. Γενικά για τον ζωγράφο Μελχισεδέκ βλ. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des Inscriptions Chrétiens de l'Athos*, Paris 1904, 31.4, 31 (στο εξής: Millet, Pargoire, Petit, *Recueil*). Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1850)*, τόμ. 2. Αθήνα 1997, 185 (στο εξής: Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*), και κυρίως Α.Φ. Трифонова, «Гръцки надписи от църквата "Св. Параскева" ("Св. Петка Стара", "Живоносен източник") в Пловдив», *ПрИзк* 3 (2016), 55-56 (στο εξής: Трифонова, Гръцки надписи).

9. Την πληροφορία οφείλω στον Δρ Ιωακείμ Παπάγγελο, τον οποίο ευχαριστώ θερμά.

10. Διετέλεσε προηγούμενος, ένας από τους συνολικά τέσσερεις προηγούμενους της μονής, σύμφωνα με το ιδιόρρυθμο σύστημα της μονής Βατοπαιδίου το διάστημα 1575-1989, βλ. Σ. Καδάς, *Το Άγιον Όρος. Τα μοναστήρια και οι θησαυροί της*, Αθήνα 1998, 44-45.

(1825)[11] (Εικ.2-3) στον ναό της Αγίας Παρασκευής (την Παλαιά) (1836) στη Φιλιππούπολη. Αργότερα, ο ζωγράφος Μελχισεδέκ συνεχίζει να φιλοτεχνεί εικόνες τόσο για τη μονή Βατοπαιδίου[12], όσο και για άλλες μονές του Αγίου Όρους[13].

O Dimitar Hristov Zograf από το Σαμόκοβο (1796-1860)[14], ο οποίος ήταν γιός του ιδρυτή της ζωγραφικής ''σχολής'' Σαμόκοβου Hristo Dimitrov, και μεγαλύτερος αδελφός του ζωγράφου Zahari Hristov Zograf εργάστηκαν στη Φιλιππούπολη κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Ο ζωγράφος Dimitar όχι μόνο κληρονόμησε την πελατεία του πατέρα του και ζωγράφου, αλλά παντρεύτηκε τη Χριστιανία (1805-1853), αδελφή της Ελισάβετ, η οποία ήταν σύζυγος του περίφημου Βούλγαρου τσορμπατζή και έμπορου της Φιλιππούπολης, του Vulko Kurtovič Čalukov – Malkia (†1837)[15]. Έτσι, η συγγένεια με την πλούσια αυτή οικογένεια τον βοήθησε στην επαγγελματική του δραστηριότητα, όπως, επίσης, ωφέλησε και τον αδελφό του, τον ζωγράφο Zaharij. Ο Dimitar και η

---

11. Трифонова, Гръцки надписи, 53, εικ.3.

12. Γνωρίζουμε δύο εικόνες στη μονή Βατοπαιδίου, των Επτά Παίδων στην Έφεσο (1828) (Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 185. Трифонова, Гръцки надписи, 58) και του Αγίου Μανδηλίου (1828) (Millet, Pargoire, Petit, *Recueil*, 31.4, 31. Трифонова, Гръцки надписи, 58).

13. Μια εικόνα του αγίου Ιγνατίου του Θεοφόρου (πρώτο τέταρτο 19ου αι.) στη μονή Μεγίστης Λαύρας είναι φιλοτεχνημένη με τη συνδρομή του ιερομονάχου Μελχισεδέκ (Millet, Pargoire, Petit, *Recueil*, 120), ο οποίος δεν αποκλείεται να ταυτίζεται και με τον αναφερόμενο παραπάνω, ο οποίος αρχικά υπήρξε μοναχός στη μονή Μεγίστης Λαύρας.

14. Γενικά για τον ζωγράφο Dimitar Hristov από το Σαμόκοβο βλ. А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 322-328 (στο εξής: Василиев, *Български майстори*). В. Динова-Русева, «Първомайсторът Димитър Зограф от Самоков», *Изкуство* 3 (1988), 30-35. Е. Попова, «Иконите на Димитър Христов во Македонија», *ЗСУ* (2001), 215-224. В. Поповска-Коробар, «Бележки за неизвестни икони от зографите Христо Димитров и Димитър Христов в Македония», *ПрИзк* 1 (2005), 44-49. И. Гергова, «Сметководният тефтер на самоковския зограф Димитър Христов», *Известия на Държавния архив* 88 (2004), 272-306. Е. Генова, «Димитър Христов Зограф-атрибуция на неизвестни творби», *Годишник на Софийския университет - Център за Славяно-византийски проучвания "Проф. Иван Дуйчев"* 94/13 (2004), 227-234, фиг. на стр. 440-447. Е. Генова, «"До най-почитания зографин кир Димитър…". По повод 210 години от рождението на Димитър Христов Зограф от Самоков», *Паметници, реставрация, музеи* 5-6 (2007), 55-68 (στο εξής: Генова, До най-почитания). И. Патев, Н. Митрева, *Димитър Христович Зограф 1796-1860*, Самоков 2011. Е. Генова, *Второто поколение зографи от Самоковската живописна школа*. София, 2012, 13-150 (στο εξής: Генова, *Второто поколение)*.

15. С. Москова, *Зографии Захариеви у Филибе. Изложба по повод 150 години от смъртта на Захарий Зограф 1853-2003*, Пловдив 2002 (στο εξής: Москова, *Зографии Захариеви*). Γενικά για την πλούσια οικογένεια εμπόρων Čalukov βλ. М. Янева, «Нови данни за стопанската дейност на Чалъкови», *Bulgarian Historical Review* 34 (2006), 596-605. Генова, *Второто поколение*, 16.

Χριστιανία είχαν έναν γιό, τον Zamfir, ο οποίος επίσης υπήρξε ζωγράφος, γνωστός κυρίως με το ψευδώνυμο Stanislav Dospevski[16].

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Φιλιππούπολη του ζωγράφου Dimitar Hristov Zograf αφορά κυρίως τις δεσποτικές εικόνες στον ναό της Αγίας Κυριακής (1832)[17], μέγας κτήτορας του οποίου ήταν ο ίδιος ο μπατζανάκης του, ο Vulko Kurtovič Čalukov-Malkia. Πιο συγγεγραμμένα, πρόκειται για τις εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα (1833), του αγίου Μηνά (1833), του αγίου Χαράλαμπους (1833), της αγίας Κυριακής (1833), του αγίου Αθανασίου Αλεξανδρείας (1833) (εικ.4-5), του αγίου Σπυρίδωνα (1833), του αγίου Ελευθερίου (περ. 1833), της Σύναξης των Αρχαγγέλων (βόρειο βημόθυρο) (περ. 1833), της Ανάληψης του προφήτη Ηλία (περ. 1833), των αγίων Αναργύρων Κοσμά και Δαμιανού (περ. 1833), της Παναγίας Ελεούσας (περ. 1833), δωρητής της οποίας είναι ο αναφερόμενος πιο πάνω Vulko Kurtovič Čalukov- Malkia, του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου (περ. 1833), του αγίου Γεωργίου (περ. 1833), των αγίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου, της Παναγίας του Κύκκου (περ. 1833)[18] (Εικ.6-7), του Χριστού Παντοκράτορα (περ. 1833) (στον αρχιερατικό θρόνο), των Τριών Ιεραρχών (περ. 1833), του αγίου Στυλιανού, του αγίου Μανδηλίου και του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (1853)[19]. Επίσης, στη Φιλιππούπολη υπάρχουν και κάποιες άλλες εικόνες που του αποδίδονται[20].

Ο Zahari Hristov Zograf από το Σαμόκοβο (1810-1853)[21] ήταν γιός του

---

16. Γενικά για τον ζωγράφο Stanislav Dospevski βλ. Василиев, *Български майстори*, 394-419. В. Захариев, *Станислав Доспевски*, София 1971. А. Рошковска, *Станислав Доспевски*, Стара Загора 1994. Trifonova, Ο ναός, 389-390.

17. Москова, *Зографии Захариеви*, З. Генова, *Второто поколение*, 18, 25, 59-64.

18. Προσωπική σημείωση.

19. Генова, До най-почитания, εικ. στη σ. 60.

20. Πρόκειται για μια εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας με τους αγίους Χαράλαμπο και Στυλιανό (1839) από τον ναό της Παναγίας (Κοιμήσεως της Θεοτόκου), για μια εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μουσείο της Φιλιππούπολης και για ένα βημόθυρο με τον Ευαγγελισμό (1834), βλ. В. Свинтила, *Икони от Самоковската школа*, София 1979, 59-60, 62, εικ. 33-34, εικ. 37 (στο εξής: Свинтила, *Икони*).

21. Γενικά για τον ζωγράφο Zaharij Hristov Zograf από το Σαμόκοβο βλ. А. Василиев, «Стенописите от Захари Зограф в светогорския манастир Лавра», *ИИИ* 1 (1956). В. Захариев, «Захари Зограф», *Възрожденски художници*, София 1956, 7-53. В. Захариев, *Захари Христович Зограф. Художник-възрожденец*, София 1957. Василиев, *Български майстори*, 330-394. А. Божков, «Захарий Зограф - българинът от Самоков», *Изкуство* 1 (1971), 3-12. З. Ждраков, «Една новооткрита творба на Захари Зограф», *Изкуство* 7 (1986), 46-48. Москова, *Зографии Захариеви*. С. Москова, «Стилови особености в ранните икони на Захари Зограф», *Паметници, реставрация, музеи* 1 (2003), 25-31 (στο εξής: Москова, Стилови особености). Б. Иванова, «Нови данни за портрета на Християния Зографска и на Ралу Коцясоглу от Захарий Зограф», *Паметници, реставрация, музеи* 2 (2004), 35-41. Н. Клисаров, «Икони от Захарий Зограф в село Широка Лъка», *Паметни-*

ιδρυτή της ζωγραφικής ''σχολής'' Σαμόκοβου, του Hristo Dimitrov, τον οποίο έχασε όταν ήταν εννέα χρονών παιδί. Επίσης, ήταν ο μικρότερος αδελφός του ζωγράφου Dimitar Hristov, από τον οποίο κυρίως έμαθε τη ζωγραφική τέχνη. Κατά το δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα, εργαζόταν μαζί του και ύστερα μόνος του, στη Φιλιππούπολη και στην περιοχή της[22]. Το 1841 ο Zahari παντρεύεται την Katerina Hadjigurova από το Σαμόκοβο[23], με την οποία απέκτησε τέσσερεις γιούς. Ο ζωγράφος φημίζεται κυρίως για το τελευταίο έργο του: τις τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα (1852) στη μονή Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους[24]. Το επόμενο έτος 1853, σε ηλικία μόλις 43 χρονών, πεθαίνει από τύφο στη γενέτειρά του, το Σαμόκοβο. Πιο συγκεκριμένα, ο Zahari Hristov δραστηριοποιήθηκε στη Φιλιππούπολη, με βάση τα σωζόμενα έργα του, για επτά χρόνια, από το 1833 έως το 1840. Θεωρείται ότι φιλοτέχνησε την εικόνα των αποστόλου Θωμά και δικαίου Νώε (1833)[25] (Εικ.8-9) στον ναό του Αγίου Χαραλάμπους (1874), η οποία προέρχεται από κάποιον άλλον ναό της πόλεως, πιθανώς των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (1832) ή της Αγίας Κυριακής (1832). Επίσης, στην Πινακοθήκη εικόνων της Φιλιππούπολης εκτίθεται μια εικόνα των Εισοδίων της Θεοτόκου (1834)[26], η οποία θεωρείται, αν και ανυπόγραφη, έργο του Ζαχαρία Χρήστου Ζωγράφου. Στην πινελιά του αποδίδονται, επίσης, εικόνες στον ναό - παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου (1835), όπως η εικόνα των αγίων

ци, реставрация, музеи 4 (2004), 3-8. И. Гергова, «Най-ранната икона на Захари Зограф», στο: *Иванка Акрабова-Жандова. In memoriam*, София 2009, 327-340. И. Гергова, «Една икона на Захари Зограф и нейната история», *ПрИзк* 4 (2010), 6-8. Е. Генова, *Захарий Зограф и неговото време*, София 2010. М. Енев, *Захарий Зограф на Атон*, София 2010. Д. Соколова, *Захари Зограф 1810-1853*, Изложбен каталог, София 2010 (στο εξής: Соколова, *Захари Зограф*). Н. Митрева, *Захарий Христович Зограф*, Каталог, Самоков 2010. Р. Русева, «Зографски наръчник на Захари Зограф (НАИМ 11) - съдържание и приложение», *ПрИзк* 4 (2010), 9-14 (στο εξής: Русева, Зографски наръчник).

22. Στη Στενήμαχο φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες στον θόλο του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου (1838) και την εικόνα-τοιχογραφία της Παναγίας Οδηγήτριας (1838) στον ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (της Παναγίας Ψαριού) (Соколова, *Захари Зограф*, 41-43), την τοιχογραφία του αγίου Γεωργίου έφιππου (1839) στον εξωτερικό τοίχο του ναού του Αγίου Γεωργίου Μετοχίου, αλλά και τοιχογραφίες στον ναό της Αγίας Τριάδας και Αγίου Νικολάου (1840) και στον νάρθηκα του ναού των Αρχαγγέλων (1841) της μονή της Παναγίας Πετριτσονίτισσας ή Bačkovo (Василиев, *Български майстори*, 340-341. Москова, Превъзходният Спирос, 33. Соколова, *Захари Зограф*, 44-46).

23. Ένα πορτραίτο του της Katerina Hadjigurova (περ.1839) εκτίθεται στην Εθνική Πινακοθήκη Σόφιας, βλ. Соколова, *Захари Зограф*, 116.

24. Василиев, *Български майстори*, 354-355. Енев, *Захарий Зограф на Атон*, София 2010, 56-59.

25. Trifonova, Ο ναός, 381, εικ. 7-8, σημ. 6.

26. Москова, *Зографии Захариеви*, εικ. στη σ. 13. Москова, Стилови особености, εικ.στη σ. 27.

Βαρβάρας και Σάββα (περ. 1835)[27], σήμερα στη Μητρόπολη Φιλιππουπόλεως. Στον ναό της Αγίας Παρασκευής (την Παλαιά) (1836)[28], φιλοτεχνεί τις δεσποτικές εικόνες της Παναγίας Οδηγήτριας (1837), της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής (1837)[29], του έφιππου αγίου Γεωργίου (1839)[30], της αγίας Παρασκευής[31], της αγίας Βαρβάρας[32], του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, του Χριστού Παντοκράτορα, του αγίου Νικολάου[33], των αγίων Αναργύρων Κοσμά και Δαμιανού[34], της Αγίας Τριάδας και ένα ξύλινο κηροπήγιο[35]. Στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (1832), ζωγραφίζει τις δεσποτικές εικόνες της ένθρονης Παναγίας (περ. 1836), του ένθρονου Χριστού Παντοκράτορα (1836), του ολόσωμου αγίου Ιωάννου του Προδρόμου (1836), των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (1836) [36], της Ανάληψης του προφήτου Ηλία (1836)[37], του αγίου Χαραλάμπους (1836)[38], της Σύλληψης της αγίας Άννας (περ. 1836), την εικόνα της αγίας Αικατερίνης με τρείς σκηνές από τον βίο της (1838), την εικόνα της Στέψης της Παναγίας από την Αγία Τριάδα (περ.1838), τις εικόνες Δωδεκαόρτου και Μεγάλης Δεήσεως (1840), την εικόνα του ένθρονου αγίου Βασιλείου (1844) και τα ζωγραφιστά θωράκια στο τέμπλο του ναού. Στον ναό της Αγίας Μαρίνας φιλοτεχνεί τη δεσποτική εικόνα του ένθρονου αγίου Σπυρίδωνα (1837) και μια εικόνα της Στέψης της Παναγίας από την Αγία Τριάδα[39]. Τέλος, από την έρευνα προκύπτει ότι φιλοτέχνησε μία εικόνα ή τοιχογραφία (1839)[40], η οποία έγινε με τη συνδρομή του ιδίου του μητροπολίτη Φιλιππουπόλεως Νικηφόρου Σεβαστού από τη Λέσβο. Το έργο αυτό δεν γνωρίζουμε εάν σώζεται και που βρίσκεται.

---

27. Свинтила, *Икони*, 89, εικ. 67. Соколова, *Захари Зограф*, εικ. στη σ.28.

28. В.Ив. Пандурски, «Поглед върху строежа и разукрасата на пловдивските старинни църкви», *ДухК* 2 (1959), 26 (στο εξής: Пандурски, Поглед). Москова, *Зографии Захариеви*, 10-12, 17, 20, 36-39.

29. Москова, Стилови особености, 26. Трифонова, Гръцки надписи, 56, εικ. 8.57, σημ. 5.

30. Москова, *Зографии Захариеви*, εικ. στη σ. 11. Соколова, *Захари Зограф*, εικ. στη σ. 29.

31. Свинтила, *Икони*, 88, εικ. 66.

32. Трифонова, Гръцки надписи, 57, σημ. 5.

33. Свинтила, *Икони*, 90, εικ. 65, εικ. 64, εικ. 68.

34. Москова, *Зографии Захариеви*, 10.

35. Пандурски, Поглед (б), 26.

36. Василиев, *Български майстори*, 335, 337, 338, εικ.212. Попова, Е. *Еснафи и светци. Светите - покровители на занаятите през Възраждането*. Велико Търново, 2013, 162 (στο εξής: Попова, *Еснафи)*. Свинтила, *Икони*, 77, εικ. 54.76, εικ. 53.

37. Свинтила, *Икони*, 70, εικ. 45. Василиев, *Български майстори*, 337. Попова, *Еснафи*, εικ.στη σ. 162.

38. Василиев, *Български майстори*, εικ. στη σ. 338.

39. Свинтила, *Икони*, 71, εικ. 47, 76, εικ. 53. 81, εικ. 59,72, εικ. 48, 83, фиг. 61, 85, εικ. 63. Соколова, *Захари Зограф*, 35.

40. Русева, Зографски наръчник, 12.

Ο Νικόλαος Αδριανουπολίτης (δεύτερο- τρίτο τέταρτο του 19ου αιώνα ή 1846-1861)[41], ο οποίος κατάγεται από την Αδριανούπολη, προκάλεσε το ενδιαφέρον των ερευνητών που δίνουν διάφορα στοιχεία για την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Φαίνεται πως από το 1846 και μετά, δραστηριοποιείται στη Φιλιππούπολη και την περιοχή της και αποδεικνύεται ο πλέον δραστήριος ζωγράφος στην εν λόγω πόλη. Στα πιο πρώιμα έργα του υπογράφει ως Νικόλαος Αδριανουπολίτης, ενώ στα μεταγενέστερα μόνο ως Νικόλαος. Πιο συγκεκριμένα, στη Φιλιππούπολη ο ζωγράφος φιλοτεχνεί τις δεσποτικές εικόνες στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Παναγίας)[42]. Πρόκειται για τις εικόνες της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (1846), του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου (1846), του αγίου Δημητρίου (1846), του έφιππου αγίου Γεωργίου (1846), του ένθρονου αγίου Νικολάου (1846), του αγίου Γεωργίου σε προτομή (1846), του ένθρονου αγίου Σπυρίδωνα (1846), του αγίου Μηνά (1846), του αγίου Στυλιανού (1846), του αγίου Ιακώβου (1846) και του αγίου Γεωργίου σε προτομή (γύρω στο 1846). Άλλες εικόνες του ζωγράφου βρίσκονται στην Πινακοθήκη Εικόνων της Φιλιππούπολης. Πρόκειται για τις εικόνες των αγίων Ιακώβου, Χαραλάμπους και Τρύφωνα (1846), του αγίου Ελευθερίου (1847), των αγίων Πάντων (1854), της αγίας Κυριακής (1860) και της Παναγίας Ελεούσας με ευαγγελιστές (1861). Στον μητροπολιτικό ναό της Αγίας Μαρίνας (1783/1856), ο ζωγράφος φιλοτεχνεί τη δεσποτική εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου (1848). Στον ναό του Αγίου Γεωργίου (1848), ο Νικόλαος Αδριανουπολίτης ζωγραφίζει τις ακόλουθες τέσσερεις εικόνες : του ένθρονου αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου (1849), της αγίας Βαρβάρας με έξι σκηνές από τον βίο της (1850), του αγίου Σάββα του Ηγιασμένου (1850) (Εικ. 10-11), του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνα και του έφιππου αγίου Μηνά με τρεις σκηνές από τον βίο του (1853). Στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (1832) φιλοτεχνεί την εικόνα των αγίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1848) και στον ναό του Αγίου Δημητρίου (1830) τις εικόνες του Γενεσίου του Προδρόμου (1852), του ένθρονου αγίου Νικολάου με δύο σκηνές από τον βίο του (1857) και του έφιππου αγίου Νικολάου του Νέου (1861)[43].

41. Γενικά για τον ζωγράφο Νικόλαο του Αδριανουπολίτη βλ. Василиев, *Български майстори*, 645. Л. Добрева, «За разграничаване авторите на странджанските икони от Никола Одринчанин», *ПрИзк* 3 (1999), 41-47 (στο εξής: Добрева, За разграничаване). Ι. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Ζωγράφοι-εργαστήρια-καλλιτεχνικές τάσεις*, Θεσσαλονίκη 1997, ανατύπωση 2006², 155-159. Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 85-87,140-141, όπου αναφέρονται δύο ζωγράφοι με το όνομα αυτό, από τους οποίους ο ένας δραστηριοποιείται γύρω στο 1830-1866, ενώ ο άλλος αρκετά αργότερα, γύρω στο 1865-1892.

42. Добрева, За разграничаване, 42, фиг. 2.

43. Προσωπική σημείωση.

Β΄ Ξυλογλύπτες

Το δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα, κατά την αρχιερατεία του μητροπολίτη Φιλιππουπόλεως Νικηφόρου από τη Λέσβο (1824-1850), δραστηριοποιείται στη Φιλιππούπολη μόνο ένας επώνυμος ταλιαδόρος, ο ξυλογλύπτης *Ιωάννης Πασκούλας* (δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα)[44] από το Μέτσοβο της Ηπείρου. Ο ξυλογλύπτης αυτός φιλοτέχνησε το τέμπλο και τα εκκλησιαστικά έπιπλα (1836)[45] στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (1832). Όπως είναι γνωστό, οι Μετσοβίτες ξυλογλύπτες ήταν οι πιο φημισμένοι της εποχής, οι οποίοι έχουν πραγματοποιήσει διάφορες παραγγελίες για ναούς σε όλα τα Βαλκάνια[46].

Γ΄ Κεντήτριες

Διαπιστώνουμε ότι, κατά την αρχιερατεία του μητροπολίτη Φιλιππουπόλεως Παϊσίου Θετταλού (1818-1821), έχουμε ένα κεντητό κειμήλιο, έργο μιας γνωστής κεντήτριας, της *Κοκόνας του Ωρολογά (Ρολογά)* (πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα)[47]. Καταγόταν από την Κωνσταντινούπολη, όπου στο Μπεσίκτας (Διπλοκιόνιον) του Βοσπόρου είχε εργαστήρι κεντητικής. Ανάμεσα στα γνωστά έργα της είναι διάφορα εκκλησιαστικά κεντήματα[48] και επιτάφιοι[49],

44. Γενικά για τον Ιωάννη Πασκούλα βλ. Харитонъ Драговитийски епископ, «Приносъ къмъ историята на Пловдивските храмове», στο: *Сборникъ въ честъ на Пловдивския митрополитъ Максима*, София 1931, 126. В. Ив. Пандурски, «Поглед върху строежа и разукрасата на пловдивските старинни църкви», *ДухК* 9-10 (1958), 31. Василиев, *Български майстори*, 272-274.

45. Για το τέμπλο του ναού βλ. И. Гергова, «Виенският модел на иконостаса в пловдивската църква, Св. Константин и Елена», *ПрИзк* 3 (1999), 28-31.

46. Γενικά για τους Μετσοβίτες ξυλόγλυπτες βλ. Δ. Παπαζήσης, «Μετσοβίτες ταλιαδόροι», στο: *Πρακτικά Β΄ Συνεδρίου Μετσοβικών Σπουδών*, Μέτσοβο 09-11.09.1994, Αθήνα 1997, 41-154.

47. Γενικά για την Κοκκώνα του Ωρολογά (Ρολογά), η οποία δεν συνδέεται με τη συνονόματή της κεντήτρια Κοκκώνα του Ιωάννου βλ. Μ. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, Αθήνα 1986, 13. E. Papastavrou, D. Filiou, «Church Embroidery in Constantinople During the 19th Century. Putting a Veil by Kokkona of Rologa in Context», στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα 2015, 548 (στο εξής: Papastavrou, Filiou, Church Embroidery).

48. **1.** Κεντημένη εικόνα αγίου Γεωργίου (1800) στη μονή Αγίας Λαύρας στα Καλάβρυτα (προσωπική παρατήρηση) 2. Βήλα ιερού (1801) στο Μουσείο Μπενάκη (Ε. Βέη-Χατζηδάκη, *Εκκλησιαστικά κεντήματα*, Αθήνα 1953, 60, αριθμ. 88. Κ. Κορρέ-Ζωγράφου, *Μεταβυζαντινή-Νεοελληνική Εκκλησιαστική Χρυσοκεντητική*, Αθήνα 1985, 100, 239, εικ. 117 (στο εξής: Κορρέ-Ζωγράφου, *Χρυσοκεντητική*). **3.** Επιτάφιος (1812) για τη μονή της Μεταμορφώσεως του

από τους οποίους ο ένας έγινε για τον μητροπολιτικό ναό της Αγίας Μαρίνας στη Φιλιππούπολη (περ. 1818-1821) και σήμερα βρίσκεται στο Μέγαρο της ομώνυμης Μητροπόλεως[50] (Εικ. 12).

Συμπερασματικά, διαπιστώσαμε ότι στην πόλη της Φιλιππούπολης, κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, παρατηρείται ιδιαίτερη καλλιτεχνική άνθιση, γεγονός για το οποίο συνέβαλαν οι δύο μητροπολίτες, ο Παΐσιος ο Θετταλός (1818-1821) και ο Νικηφόρος ο Λέσβιος (1824-1850). Κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα αναγείρονται ναοί, κατασκευάζονται αξιόλογα τέμπλα και φιλοτεχνούνται εικόνες και διάφορα έργα εκκλησιαστικής τέχνης.

Πιο συγκεκριμένα μαρτυρούνται έξι ζωγράφοι : ο Dimitar Hristov Zograf από το Σαμόκοβο (1796-1860), ο Zaharij Hristov Zograf από το Σαμόκοβο (1810-1853), ο Μιχαήλ (Σπύρος Μιχαήλ) (πρώτο τέταρτο του 19ου αι.), ο Μελχισεδέκ Βατοπαιδινός από την Έφεσο (πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα) και ο Νικόλαος Αδριανουπολίτης (δεύτερο- τρίτο τέταρτο του 19ου αιώνα ή 1846-1861). Επίσης, γίνεται γνωστός ένας ξυλογλύπτης, ο Ιωάννης Πασκούλας από το Μέτσοβο (δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα) και μια κεντήτρια, η Κοκόνα Ωρολογά (Ρολογά) από την Κωνσταντινούπολη (πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα).

Χριστού στη Νάουσσα, σήμερα στον ναό της Παναγίας στο Βελβενδό Κοζάνης (Ν. Π. Δελιαλής, «Ο επιτάφιος Βελβενδού και δύο κώδικες», *ΜΗμ -Σ* (1955), 185-191. Αθ. Βουδούρης, «Μοναστηριακά σημειώματα», *ΧΙΠΝΗ* 22 (2014), 24-38). **4.** Βήλα Ωραίας Πύλης (περ. 1812-1818) στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο στην Αθήνα (*Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, 360, εικ. 359. *Post-Byzantium: The Greek Renaissance 15th-18th Century Treasures from the Byzantine & Christian Museum, Athens,* Athens 2002, 198-199, - H. Papastavrou). Ε. Παπασταύρου, Δ. Φίλιου, «Χρυσοκέντητο πέτασμα Ωραίας Πύλης της Κοκόνας του Ρολογά από τη Συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου», στο: *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα 2012, 1-14, εικ. 1. Papastavrou, Filiou, Church Embroidery, 543-555 και κυρίως 551, εικ.1).

49. 1. Επιτάφιος (1829) στο Μουσείο Μπενάκη Αθήνας (Κορρέ-Ζωγράφου, *Χρυσοκεντητική*, 19, εικ. 97. Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα άμφια βυζαντινού τύπου στον Ελλαδικό χώρο (16ος-19ος αι.). Το εργαστήριο της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων*, Αθήνα 2009, 35). **2.** Επιτάφιος (1832/3) στη μονή της Παναγίας στην Τήνο (προσωπική παρατήρηση). 3. Επιτάφιος (1837) στον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Φανάρι Κωνσταντινούπολης (Ch. Karydis, «The Gold Embroidered Epitaphios of Kokona of Rologa displayed at the Orthodox Ecumenical Patriarchate of Constantinople», στο: *Byzantium without Borders, Proceedings of 22nd International Congress of Byzantine Studies*, 22-27 August 2011, Sofia 2011. Χ.Χ. Καρύδης, «Τα γνωστά και άγνωστα: μελέτη και συντήρηση τεσσάρων Κωνσταντινουπολίτικων λειτουργικών υφασμάτων», στο: *Περιλήψεις εισηγήσεων 1η Ημερίδας Συντήρησης και Μελέτης Εκκλησιαστικών Κειμηλίων*, Χάλκη 2014, 10-12, εικ.1 (στο εξής: Καρύδης, Τα γνωστά). **4.** Επιτάφιος (πρώτο μισό του 19ου αιώνα) στη μονή Ιβήρων Αγίου Όρους (Καρύδης, Τα γνωστά, 11).

50. Trifonova, Ο ναός, 386, σημ. 17.



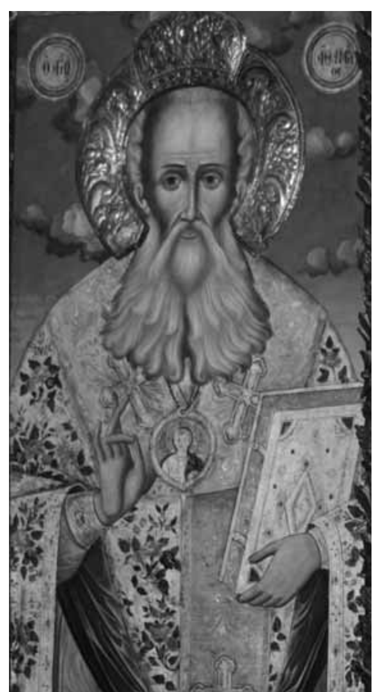
Εικ. 1. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με εννέα σκηνές του βίου του(1822), εικόνα του ζωγράφου Σπύρου Μιχαήλ.



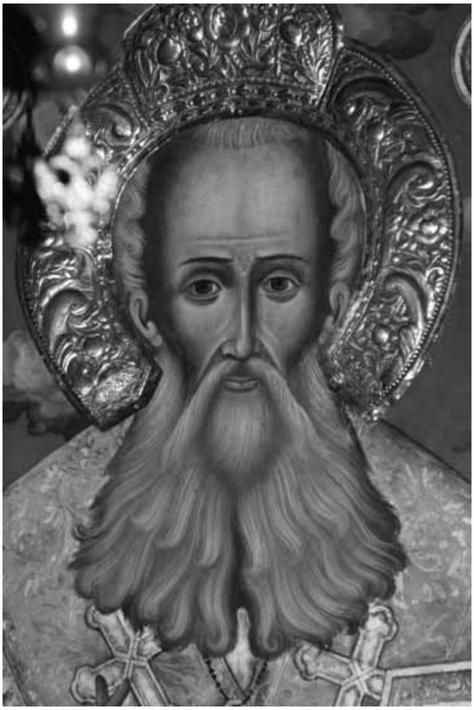
Εικ. 2. Η Σύναξη των Αρχαγγέλων (1825), εικόνα του ζωγράφου Μελχισεδέκ Βατοπαιδινού.



Εικ. 3. Ο Αρχάγγελος
(λεπτομέρεια της Εικ. 2).



Εικ. 4. Ο άγιος Αθανάσιος ο Αλεξανδρείας
(1833), εικόνα που αποδίδεται
στον ζωγράφο Dimitar Hristov Zograf.



Εικ. 5. Ο άγιος Αθανάσιος ο Αλεξανδρείας (λεπτομέρεια της Εικ. 4).



Εικ. 6. Η Παναγία του Κύκκου (περ. 1833), εικόνα που αποδίδεται στον ζωγράφο Dimitar Hristov Zograf.



Εικ. 7. Η Παναγία του Κύκκου (λεπτομέρεια της Εικ. 6).



Εικ. 8. Ο απόστολος Θωμάς και ο δίκαιος Νώε (1833), εικόνα που αποδίδεται στον ζωγράφο Zahari Hristov Zograf.



Εικ. 9. Ο απόστολος Θωμάς (λεπτομέρεια της Εικ. 8).



Εικ. 10. Ο άγιος Σάββας ο Ηγιασμένος (1850), εικόνα του ζωγράφου Νικολάου Αδριανουπολίτη.



Εικ. 11. Ο άγιος Σάββας ο Ηγιασμένος (λεπτομέρεια της Εικ. 10).



Εικ. 12. Ο Επιτάφιος Θρήνος (περ. 1818-1821),
Επιτάφιος της κεντήτριας Κοκόνας Ωρολογά (Ρολογά).

Γεώργιος Δ. Τσιμπούκης

ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΕΠΙΓΡΑΦΩΝ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΛΟΓΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΑΚΗ

Το Αρχείο Οικογένειας Λαμπάκη (ΑΟΛ) είναι μία αστική, μη κερδοσκοπική εταιρεία, η οποία διαχειρίζεται φωτογραφικό υλικό, ημερολόγια, βιβλία, χειρόγραφα κείμενα, φορητές εικόνες, ελαιογραφίες, σχέδια και προσωπικά αντικείμενα των τριών αδελφών Λαμπάκη, συγκεκριμένα του βυζαντινολόγου Γεωργίου Λαμπάκη, του φωτογράφου και μετέπειτα ιερέα Ιωάννη Λαμπάκη και, τέλος, του ζωγράφου Εμμανουήλ Λαμπάκη[1].

Το Αρχείο Επιγραφών Γεωργίου Λαμπάκη (ΑΕΓΛ) αποτελεί ένα σημαντικό τμήμα του Αρχείου της Οικογένειας Λαμπάκη, το οποίο παραχωρήθηκε για μελέτη στο γράφοντα από τον κ. Ιωάννη-Νικόλαο Λαμπάκη, ο οποίος ανέλαβε και την αναγκαία δαπάνη για την ολοκλήρωσή της. Την επιστημονική επιμέλεια της συνεργασίας, η οποία ξεκίνησε το 1999 και ολοκληρώθηκε, με μία μικρή –διετή περίπου (2004-2006)– διακοπή, το 2008, είχε αναλάβει η –ομότιμη πλέον– καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών κ. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη.

Το Αρχείο Επιγραφών είναι ένα σύνολο από δεκαπέντε χειρόγραφα τεύχη, στα οποία ο Γεώργιος Λαμπάκης (1854-1914)[2] (Εικ. 1) αντέγραφε διάφορες

---

1. Ο επίσημος ιστότοπος του Αρχείου Οικογένειας Λαμπάκη (ΑΟΛ) είναι διαθέσιμος στη διεύθυνση www.aol.org.gr (τελευταία επίσκεψη: 24-3-2019).

2. Για τη δραστηριότητα και την προσφορά του Γεωργίου Λαμπάκη βλ. κυρίως Χρυσόστομος Παπαδόπουλος (Μητροπολίτης Αθηνών), «Γεώργιος Λαμπάκης», *ΔΧΑΕ* ΙΑ΄ (1924), 2-7. Μ. Χατζηδάκης, «Τα εκατόχρονα της Χ.Α.Ε.», *ΔΧΑΕ* ΙΒ΄ (1984), 10-16. Ό. Γκράτζιου, «Ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου: Τὰ πρῶτα χρόνια», *Μνήμων* 11 (1987), 54-73. Δ. Κωνστάντιος, «Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο: Μεταμορφώσεις», στο: *Θωράκιον: Τόμος στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη* (επιμ. Λ. Κυπραίου), Αθήνα 2004, 29-46. Σ. Δελατόλας, *Αδελφοί Λαμπάκη: Ιωάννης, Γεώργιος, Εμμανουήλ* (στο εξής: Δελατόλας, *Αδελφοί Λαμπάκη*), Αθήνα 2006, 32-33. Ό. Γκράτζιου – Α. Λαζαρίδου (επιμ.), *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930)*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2006. Γ. Μωυσείδου (επιμ.), *Θράκη – Κωνσταντινούπολη: Το Οδοιπορικό του Γεωργίου Λαμπάκη (1902)*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2007. Δ. Κωνστάντιος, *Βυζαντινό Μουσείο: Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον*, Αθήνα 2009. Δ. Κωνστάντιος, *Η ιστορία της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Αθήνα 2009. Μ. Παλιούρα, «Τα φωτογραφικά απότυπα των κατακομβών της Μήλου από τον Γ. Λαμπάκη

επιγραφές από ναούς και άλλους τόπους που επισκεπτόταν, με σκοπό αργότερα να τις δημοσιεύσει. Αρκετές, μάλιστα, από τις επιγραφές του Αρχείου δημοσιεύθηκαν από τον Λαμπάκη στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας (ΔΧΑΕ)* της πρώτης περιόδου (1892-1911), κυρίως στα τεύχη Α′ (1892) έως Ι′ (1911), τα οποία στο μεγαλύτερο μέρος τους συντάχθηκαν από τον ίδιο. Φαίνεται, ωστόσο, ότι στην πραγματικότητα ούτε τα *ΔΧΑΕ*, αλλά ούτε και το υπό μελέτη Αρχείο - το οποίο περιλαμβάνει συνολικά 612 επιγραφές - κατάφεραν να διασώσουν το πολύ μεγάλο έργο που έφερε εις πέρας ο Γεώργιος Λαμπάκης. Ο ίδιος, έχοντας με αφοσίωση επιδοθεί «εἰς τὴν σπουδὴν καὶ μελέτην καὶ φωτογράφησιν τῶν ποικίλου εἴδους μνημείων τῆς χριστιανικῆς τέχνης»[3], αναφέρει ότι ο αριθμός των επιγραφών που είχε καταγράψει ως το 1907, επτά χρόνια δηλαδή πριν την εκδημία του, έφταναν τις 4.000[4], ενώ διατυπώνει την επιθυμία οι επιγραφές αυτές «νὰ ἐκδοθῶσι μετὰ διαφόρων τοπογραφικῶν καὶ ἱστορικῶν σημειώσεων, ἁγιογραφικῶν εἰκόνων καὶ ἀρχιτεκτονικῶν κατόψεων τῶν ἐν Ἑλλάδι ἱερῶν ναῶν ὑπὸ τὴν ἐπιγραφήν: Χριστιανική Ἑλλάς»[5].

Οι επιγραφές του Αρχείου καλύπτουν ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, από την παλαιοχριστιανική εποχή έως την όψιμη μεταβυζαντινή περίοδο (Εικ. 2), ενώ γεωγραφικά προέρχονται από διάφορα μέρη του ηπειρωτικού και του νησιωτικού ελλαδικού χώρου, τη Μικρά Ασία, τη Σικελία και άλλα μέρη (Εικ. 3), στα οποία ο Γεώργιος Λαμπάκης είχε τη δυνατότητα, ως ιδιαίτερος γραμματέας της βασίλισσας Όλγας, να περιηγείται.

Οι συνολικά 612 επιγραφές του Αρχείου[6], κατανεμημένες σε δεκαπέντε χειρόγραφα τεύχη, εντάσσονται στις ακόλουθες κατηγορίες:

(1904)», *Πρακτικά Β′ Επιστημονικής Ημερίδος Κατακόμβες της Μήλου «Παλαιοχριστιανικό μνημείο μοναδικής θρησκευτικής και πολιτιστικής αξίας» (Μήλος, 21 Ιουνίου 2008)*, Μήλος 2010, 167-182. S. Chondrogiannis, *Byzantium in the World: Artistic, Cultural & Ideological Legacy from the 19th to the 21st century*, Θεσσαλονίκη 2017, 78-79.

3. Γ. Λαμπάκης, «Μουσεῖον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Περιηγήσεις ἡμῶν κατὰ τὸ ἔτος 1905», *ΔΧΑΕ* Ζ′ (1906), 23.

4. Γ. Λαμπάκης, «Ἀνακοινώσεις ἐν τῷ Ἀθήνησι συγκροτηθέντι Α′ Διεθνεῖ Ἀρχαιολογικῷ Συνεδρίῳ», *ΔΧΑΕ* Ζ′ (1907), 57. Για τον απολογισμό των περιηγήσεων έως τις 4 Ιουνίου 1907 βλ. επίσης Γ. Λαμπάκης, «Πόλεις, μοναὶ καὶ τόποι, οὓς τέως ἐπεσκέφθημεν καὶ ἐξητάσαμεν ὑπὸ χριστιανικὴν ἔποψιν», *ΔΧΑΕ* Ζ′ (1906), 87-93.

5. Γ. Λαμπάκης, «Ὑπόμνημα περὶ τῶν Χριστιανικῶν Ἀρχαιοτήτων τῆς Ἑλλάδος», *ΔΧΑΕ* Δ′ (1904), 93, υπ. 1.

6. Στα χειρόγραφα τεύχη του ο Γ. Λαμπάκης αριθμεί ο ίδιος τις καταγεγραμμένες επιγραφές. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ωστόσο, που κάτω από τον ίδιο αριθμό επιγραφής καταγράφονται δύο διαφορετικές επιγραφές, κρίθηκε σκόπιμο να διατηρηθεί μεν η αρίθμηση του Λαμπάκη, να διακριθεί δε η επιγραφή σε α και β. Αυτό συμβαίνει σε 11 περιπτώσεις, συγκεκριμένα στις επιγραφές με Α/Α ΕΔΑ018, ΕΔΑ019, ΕΔΑ086, ΕΕΥ001, ΕΕΥ003, ΕΚ013, ΕΚ026, ΕΚ034, ΕΚ036, ΕΧΕ010 και ΧΕ146. Έτσι, ενώ από τον πίνακα που παρατίθεται προκύπτει ότι οι επιγραφές φαίνεται να ανέρχονται σε 601 (110+101+42+40+113+189+6 = 601), αυτές τελικά ανέρχονται σε 612.

Κατηγορία επιγραφών	Α/Α	Περίοδος
«Ἐπιγραφαί δι' ἀκίδος» (ΕΔΑ) Τεύχος Α′ (1-56) Τεύχος Β′ (57-97) Τεύχος Γ′ (98-110)	1-110	14-19^{ος} αι.
«Ἐπιγραφαί εἰκόνων καί τῶν ἐφ' ὑγραῖς διακοσμήσεων» (ΕΕΥ) Τεύχος Α′ (1-46) Τεύχος Β′ (47-75) Τεύχος Γ′ (76-101)	1-101	12-19^{ος} αι.
«Ἐπιγραφαί κειμηλίων» (ΕΚ) Τεύχος Α′ (1-42)	1-42	16-19^{ος} αι.
«Επιγραφές από τη Σικελία» (ΣΙΚ)	1-40	11-16^{ος} αι.
«Ἐπιτύμβιοι Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί» (ΕΧΕ) Τεύχος Α′ (1-72) Τεύχος Β′ (73-113)	1-113	9-18^{ος} αι.
«Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί» (ΧΕ) Τεύχος Α′ (1-65) Τεύχος Β′ (66-103) Τεύχος Γ′ (104-143) Τεύχος Δ′ (144-189)	1-189	6-19^{ος} αι.
«Διάφορα» (ΔΙΑ)	1-6	18-19^{ος} αι.

Θα πρέπει στο σημείο αυτό να επισημανθεί ότι οι κατηγορίες, στις οποίες κατανέμονται οι επιγραφές, δεν είναι αμιγείς, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις αλληλοκαλύπτονται. Αναφέρεται ενδεικτικά η περίπτωση δύο καταγραφών από την κατηγορία των Χριστιανικών Επιγραφών (ΧΕ037 και ΧΕ059), οι οποίες, παρόλο που είναι γραμμένες πάνω σε κειμήλια, σε ένα άγιο ποτήριο και σε μία εικόνα αντίστοιχα, δεν είναι ενταγμένες στην κατηγορία των Επιγραφών Κειμηλίων. Αυτό, ωστόσο, ενδεχομένως να οφείλεται στο γεγονός ότι η καταγραφή των Επιγραφών Κειμηλίων σε ξεχωριστό τεύχος ξεκίνησε τουλάχιστον ένα χρόνο μετά την έναρξη της καταγραφής των Χριστιανικών Επιγραφών, γεγονός που δείχνει ότι αρχικά ο Λαμπάκης σκόπευε να εντάξει όλες τις επιγραφές στην - ούτως ή άλλως πολυπληθέστερη - κατηγορία των Χριστιανικών Επιγραφών.

Οι «Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί», κατανεμημένες σε τέσσερα τεύχη (Τεύχος Α′: 1-65, Τεύχος Β′: 66-103, Τεύχος Γ′: 104-143 και Τεύχος Δ′: 144-189), περιλαμβάνουν 190 επιγραφές, που αντιστοιχούν στο ένα τρίτο περίπου του συνόλου των καταγραφών του Αρχείου. Από τις 190 επιγραφές, οι 129 περιέχουν σαφή χρονολογική ένδειξη, καλύπτοντας χρονικά μία περίοδο δεκατεσσάρων περίπου αιώνων, από τον 6ο έως τον 19ο αιώνα.

Η έναρξη καταγραφής των επιγραφών υποθέτουμε ότι θα πρέπει να ξεκίνησε πριν από την ίδρυση της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (ΧΑΕ), η οποία έλαβε χώρα στις 23 Δεκεμβρίου του 1884[7], αφού στις 26 Σεπτεμβρίου 1885 ο Λαμπάκης, ευρισκόμενος στη Χαλκίδα, έχει ήδη ξεκινήσει τη συγγραφή του δεύτερου τεύχους των Χριστιανικών Επιγραφών, όπως μας πληροφορεί χειρόγραφη σημείωσή του στην αρχή του τεύχους[8]. Το στοιχείο αυτό είναι σημαντικό γιατί δείχνει ότι ήδη αρκετά χρόνια πριν ξεκινήσει η έκδοση του *ΔΧΑΕ*, το 1892, ο Λαμπάκης, στο πλαίσιο της προσπάθειας του για τη διάσωση της εθνικής μας κληρονομιάς, είχε αρχίσει τις περιηγήσεις του για την καταγραφή των επιγραφών, επισκεπτόμενος μνημεία της Αττικής - με την οποία ασχολήθηκε επισταμένως και κατά την εκπόνηση της διδακτορικής του διατριβής[9], της Τήνου - ιδιαίτερης πατρίδας του από την πλευρά της μητέρας του - καθώς επίσης της Πελοποννήσου, της Βοιωτίας και της Εύβοιας. Συνεπώς, η προσπάθεια του Γεωργίου Λαμπάκη εστιάστηκε, αρχικά τουλάχιστον, σε περιοχές και σε μνημεία όπου η πρόσβαση για αυτόν ήταν ευκολότερη και αργότερα συνεχίστηκε σε μνημεία άλλων περιοχών.

Θα πρέπει στο σημείο αυτό να αναφερθεί ότι η σειρά καταγραφής των επιγραφών, τόσο στις Χριστιανικές Επιγραφές, όσο και στις υπόλοιπες κατηγορίες επιγραφών, δεν παρουσιάζει κάποια κανονικότητα, αλλά, αντίθετα, ακολουθεί συνήθως την πορεία της περιήγησης του Γεωργίου Λαμπάκη «ἀνὰ πάσας τὰς διευθύνσεις τοῦ ὁρίζοντος»[10]. Έτσι, παρατηρήθηκε ότι επιγραφές από έναν τόπο συχνά είναι διασκορπισμένες σε διαφορετικά μέρη μέσα στο ίδιο τεύχος ή ακόμα και σε διαφορετικά τεύχη της ίδιας κατηγορίας, όπως συμβαίνει, παραδείγματος χάρη, στις Χριστιανικές Επιγραφές με την περίπτωση των μνημείων της Αττικής. Αυτό, ωστόσο, είναι αναμενόμενο, αν αναλογιστεί κανείς ότι το υπό παρουσίαση Αρχείο περιέχει τις προσωπικές σημειώσεις του Λαμπάκη, στις οποίες θα βασιζόταν αργότερα ο άοκνος βυζαντινολόγος για τη δημοσίευση του συνόλου των επιγραφών.

Οι «Ἐπιγραφαί δι' ἀκίδος», κατανεμημένες σε τρία τεύχη (Τεύχος Α′: 1-56, Τεύχος Β′: 57-97 και Τεύχος Γ′: 98-110), ξεκίνησαν να συγκεντρώνονται από τον Λαμπάκη την 1η Σεπτεμβρίου 1886, όπως μας πληροφορεί μία χειρόγραφη

---

7. Στην ίδρυση της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (ΧΑΕ) είναι αφιερωμένο το μεγαλύτερο τμήμα του *ΔΧΑΕ* Α′ (1884-1891).

8. Γ. Λαμπάκης, «Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί», τεύχος Β′: «Ἐν Χαλκίδι τῇ 26η Σεπτεμβρίου 1885».

9. Γ. Λαμπάκης, *Αἱ ἐν τῇ Ἀττικῇ Χριστιανικαὶ Ἀρχαιότητες*, Μόναχο 1882. Η μεταγραφή του χειρόγραφου κειμένου της διατριβής σε δακτυλογραφημένη μορφή έχει ανατεθεί από τον κ. Ιωάννη-Νικόλαο Λαμπάκη στην Αναστασία Ευθυμίου, δρ βυζαντινής αρχαιολογίας.

10. Γ. Λαμπάκης, «Περιηγήσεις ἡμῶν ἀνὰ τὴν Ἑλλάδα», *ΔΧΑΕ* Β′ (1892-1894), 6.

σημείωση στην αρχή του πρώτου τεύχους[11]. Οι 86 επιγραφές, από το σύνολο των 113, φέρουν χρονολογική ένδειξη, καλύπτοντας χρονικά μία περίοδο από τον 14ο έως τον 19ο αιώνα.

Ταυτόχρονα με τις εγχάρακτες επιγραφές, την 1η Σεπτεμβρίου 1886 ξεκίνησε ο Λαμπάκης και την καταγραφή των επιγραφών πάνω σε εικόνες και τοιχογραφίες. Οι «Ἐπιγραφαί εἰκόνων καί τῶν ἐφ' ὑγραῖς διακοσμήσεων», όπως τιτλοφορήθηκαν, κατανέμονται σε τρία τεύχη (Τεύχος Α′: 1-46, Τεύχος Β′: 47-75 και Τεύχος Γ′: 76-101). Οι περισσότερες από τις συνολικά 103 επιγραφές συγκεντρώθηκαν σε νησιά των Κυκλάδων (42 επιγραφές), στη Λακωνία (29 επιγραφές) και στην Αττική (20 επιγραφές), ενώ οι χρονολογημένες καλύπτουν μία περίοδο από τον 12ο έως τον 19ο αιώνα.

Την ίδια ημερομηνία ξεκίνησε και η καταγραφή των επιγραφών πάνω σε κειμήλια. Οι «Ἐπιγραφαί κειμηλίων», όπως ονομάστηκαν από τον Λαμπάκη, περιγράφονται σε ένα μόνο τεύχος (Τεύχος Α′: 1-42), το οποίο αριθμεί μόλις 46 επιγραφές από άγια ποτήρια, ευαγγέλια, κεντητά άμφια, σταυρούς κ. ά. αντικείμενα, εκτός όμως από εικόνες, οι επιγραφές των οποίων περιγράφονται στην προαναφερθείσα κατηγορία. Με βάση τις 33 χρονολογημένες επιγραφές, τα καταγεγραμμένα κειμήλια ανήκουν στη μεταβυζαντινή περίοδο, κυρίως στον 18ο αιώνα.

Ξεχωριστή κατηγορία αποτελούν και οι «Ἐπιτύμβιοι Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί», οι οποίες κατανέμονται σε δύο τεύχη (Τεύχος Α′: 1-72 και Τεύχος Β′: 73-113). Ο ακριβής χρόνος συγκέντρωσής τους από τον Λαμπάκη δεν είναι γνωστός, υποθέτουμε, ωστόσο, ότι η καταγραφή τους θα πρέπει να έγινε κατά την τριετία 1885-1887, σχεδόν ταυτόχρονα με τις άλλες κατηγορίες επιγραφών. Από τις συνολικά 114 επιγραφές, οι περισσότερες προέρχονται από κοιμητήρια της Αττικής και δεν φέρουν κάποια χρονολογική ένδειξη (Εικ. 4), ενώ μόλις 11 επιγραφές φέρουν χρονολογία που τις εντάσσει από τον 9ο έως τον 18ο αιώνα.

Σε ξεχωριστό τεύχος του Αρχείου περιγράφονται από τον Λαμπάκη και «Αἱ ἐν τῷ Μουσείῳ τοῦ Παλέρμου Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί». Οι «Επιγραφές από τη Σικελία», όπως ονομάστηκε τελικά η συγκεκριμένη κατηγορία, αφού περιέχει επιγραφές και από τον ναό της Martorana, το Παλατινό Παρεκκλήσι (Cappella Palatina), το Μουσείο της Κατάνης και άλλα μέρη της Σικελίας, ανέρχονται σε 40. Η πλειονότητα των επιγραφών είναι επιτύμβιες και συνήθως δεν αναφέρουν κάποια χρονολογία, παρά μόνο το όνομα του κεκοιμημένου, ενώ από τις συνολικά 5 χρονολογημένες επιγραφές, μία είναι του 11ου (ΣΙΚ001), τρεις του 12ου (ΣΙΚ003, ΣΙΚ008 και ΣΙΚ037) και μία του 16ου αιώνα (ΣΙΚ002).

Για τον χρόνο συγγραφής του τεύχους των Επιγραφών από τη Σικελία, ο

11. Γ. Λαμπάκης, «Ἐπιγραφαί δι' ἀκίδος», τεύχος Α′: «1 Σεπτεμβρίου [18]86».

ίδιος ο Λαμπάκης δεν αναφέρει κάποια πληροφορία. Δεν θα πρέπει να θεωρηθεί απίθανο, ωστόσο, η καταγραφή να έλαβε χώρα λίγο πριν τα μέσα του 1885, κατά την επίσκεψή του στη Σικελία, η οποία πραγματοποιήθηκε ύστερα από πρόταση του Άγγλου Μαρκησίου του Bute[12], ο οποίος διέθεσε στον Γεώργιο Λαμπάκη τα αναγκαία χρήματα τόσο για το ταξίδι αυτό[13], όσο και για την έκδοση, αργότερα, του βιβλίου του για τη Μονή Δαφνίου (1889)[14].

Η μελέτη και η καταγραφή του Αρχείου Επιγραφών, όπως ήδη αναφέρθηκε, διήρκεσαν περίπου επτά χρόνια. Κατά τη διάρκεια της συνεργασίας, οι συνολικά 612 επιγραφές καταχωρίστηκαν σε ειδικά σχεδιασμένη για τον σκοπό αυτό βάση δεδομένων (Εικ. 5). Κάθε επιγραφή του Αρχείου περιγράφεται αναλυτικά σε ξεχωριστή εγγραφή, ενώ οι πληροφορίες που παρατίθενται έχουν διατυπωθεί με ακρίβεια, χωρίς αυθαίρετες προσθήκες και υποθέσεις, κάτι το οποίο είχε ως αποτέλεσμα ορισμένες φορές κάποια πεδία της βάσης δεδομένων να μείνουν κενά, χωρίς να συμπληρωθούν.

Στο πάνω μέρος κάθε δελτίου καταγραφής υπάρχει ο Αύξων Αριθμός (Α/Α) της επιγραφής, που αποτελεί ουσιαστικά και την ταυτότητά της μέσα στο Αρχείο (Εικ. 6). Ο Α/Α επιλέχτηκε να αποτελείται από δύο ή τρία αρχικά γράμματα και έναν τριψήφιο αριθμό, ο οποίος, στις περισσότερες περιπτώσεις, αντιστοιχεί στον αριθμό που έχει η επιγραφή στο τεύχος του Αρχείου[15].

Στη συνέχεια δίνονται στοιχεία για το μνημείο ή τον χώρο όπου φυλάσσεται (τόπος φύλαξης) ή βρέθηκε η επιγραφή (τόπος προέλευσης), στοιχεία για την ίδια την επιγραφή (Εικ. 7), οι παρατηρήσεις που έγιναν από τον Λαμπάκη και από τον συντάκτη, καθώς και επιλογή από υπάρχουσες δημοσιεύσεις του Λαμπάκη ή άλλων ερευνητών (Εικ. 8). Ακριβώς κάτω από τα στοιχεία αυτά, υπάρχει –ελαφρά διαφοροποιημένο ως προς την κλίμακα– ψηφιοποιημένο απόσπασμα από το Αρχείο, ώστε να είναι εφικτή η άμεση επαφή με το υπό παρουσίαση υλικό (Εικ. 9).

Απαραίτητο συμπλήρωμα και εργαλείο εντοπισμού πληροφοριών αποτελούν τα συγκεντρωτικά ευρετήρια (Πίνακας επιγραφών ανά νομό / Πίνακας χρονολογημένων επιγραφών ανά αιώνα / Ευρετήριο προσώπων / Ευρετήριο ιδιοτήτων), που αφορούν είτε μία συγκεκριμένη κατηγορία επιγραφών, είτε το σύνολο

---

12. Πρόκειται για τον Ιωάννη Patrick Crichton-Stuart (1847-1900), 3ο Μαρκήσιο του Bute. Βλ. σχετικά στον ιστότοπο en.wikipedia.org/wiki/John_Crichton-Stuart,_3rd_Marquess_of_Bute (τελευταία επίσκεψη: 24-3-2019).

13. Βλ. κυρίως Δελατόλας, *Αδελφοί Λαμπάκη*, 32.

14. Βλ. κυρίως Δελατόλας, *Αδελφοί Λαμπάκη*, 35.

15. Στις περιπτώσεις εκείνες (ΕΔΑ018, ΕΔΑ019, ΕΔΑ086, ΕΕΥ001, ΕΕΥ003, ΕΚ013, ΕΚ026, ΕΚ034, ΕΚ036, ΕΧΕ010 και ΧΕ146), στις οποίες κάτω από τον ίδιο αριθμό επιγραφής καταγράφονται δύο διαφορετικές επιγραφές, διατηρήθηκε μεν η αρίθμηση του Λαμπάκη, διακρίθηκε δε η επιγραφή σε α και β. Βλ. και παραπάνω την υπ. 6.

του Αρχείου, και τα οποία προβάλλονται στον χρήστη της βάσης δεδομένων κατόπιν σχετικού ερωτήματος. Τη δυνατότητα συνολικής επισκόπησης του καταγεγραμμένου υλικού παρέχουν στον χρήστη τα γραφήματα που αποδίδουν με παραστατικό τρόπο την κατανομή των επιγραφών κάθε κατηγορίας ανά νομό και ανά αιώνα.

Εκτός από το Αρχείο Επιγραφών, το Αρχείο Οικογένειας Λαμπάκη διαθέτει ακόμη πλήθος αρχειακών πηγών, οι οποίες δεν έχουν τύχει μέχρι σήμερα της αναγκαίας μελέτης από τους ειδικούς επιστήμονες. Πρόσφατα μάλιστα, κατόπιν σχετικού ενδιαφέροντος που προήλθε από το Παράρτημα Πρέβεζας των Γενικών Αρχείων του Κράτους, εντοπίστηκαν στο Αρχείο Οικογένειας Λαμπάκη πέντε ακόμα καταγραφές του Γεωργίου Λαμπάκη από φορητές εικόνες του 18ου και 19ου αι. που φυλάσσονταν στον Άγιο Χαράλαμπο, τον Μητροπολιτικό ναό της Πρέβεζας (Εικ. 10)[16]. Οι παραπάνω επιγραφές, οι οποίες μελετήθηκαν και εντάχθηκαν στην κατηγορία «Διάφορα» (ΔΙΑ002 έως ΔΙΑ006), αποτελούν αδιάψευστο μάρτυρα ότι το Αρχείο Οικογένειας Λαμπάκη αναμένεται στο μέλλον να πλουτίσει ακόμη περισσότερο τις γνώσεις μας για το χριστιανικό μας παρελθόν.

Θα πρέπει, πάντως, στο σημείο αυτό να επισημανθεί ότι ήδη το Αρχείο Οικογένειας Λαμπάκη, για την επίτευξη των σκοπών του, συνεργάζεται με σημαντικούς ερευνητικούς και πολιτιστικούς φορείς, όπως το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, το Μουσείο Μπενάκη, το Αθλητικό Μουσείο Δημητρίου Ποντικούλη και τη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, ενώ φιλοδοξεί να αναπτύξει συνεργασίες και με άλλους φορείς και οργανισμούς.

Στο Αρχείο Επιγραφών, όπως και στο σύνολο του έργου του Γεωργίου Λαμπάκη, αποτυπώνεται «ὁ ἀπὸ τῆς ἐπιστήμης πόθος» του[17] , καθώς και η μέριμνα, η αγωνία και ο ενθουσιώδης ζήλος του για τη διατήρηση της κληρονομιάς των προγόνων. Περιηγήσεις, φωτογραφίες, καταγραφές, συγγραφή μελετών, επικοινωνία με σημαντικές προσωπικότητες της εποχής του, όλα με ένα και μοναδικό στόχο: τη διάσωση του χριστιανικού παρελθόντος. Έτσι, η συντελεσθείσα μελέτη του Αρχείου Επιγραφών αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τον σημερινό μελετητή της βυζαντινής και –κυρίως– της μεταβυζαντινής εποχής, αν αναλογιστεί μάλιστα κανείς ότι, κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα και έως σήμερα, κάποια από τα ακίνητα ή τα κινητά μνημεία που έφεραν τις επιγραφές, τις

16. Η επίσκεψη του Γ. Λαμπάκη στην Πρέβεζα έλαβε χώρα στις 23 Ιουλίου 1898. Μία από τις συνολικά πέντε επιγραφές που καταγράφτηκαν δημοσιεύτηκε από τον ίδιο. Βλ. Γ. Λαμπάκης, «Μουσεῖον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας: Μελέται, ἐργασίαι καὶ περιηγήσεις τοῦ 1898», *ΔΧΑΕ* Γ′ (1894-1902), 95-96.

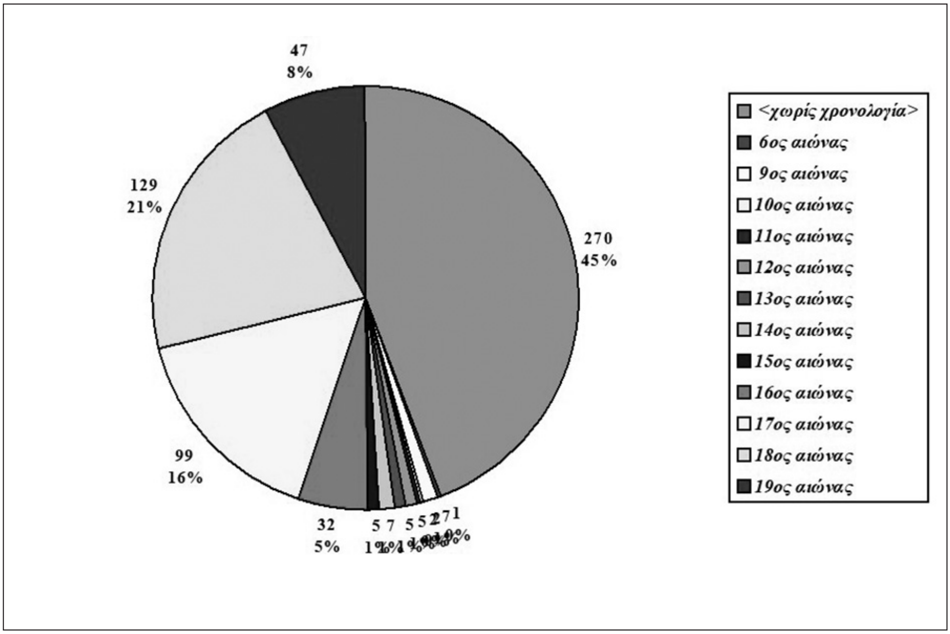
17. Γ. Λαμπάκης, «Μουσεῖον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Περιηγήσεις ἡμῶν κατὰ τὸ ἔτος 1905», *ΔΧΑΕ* Ζ′ (1906), 21.

οποίες κατέγραψε ο Γεώργιος Λαμπάκης, είναι πιθανό να χάθηκαν ή να καταστράφηκαν.

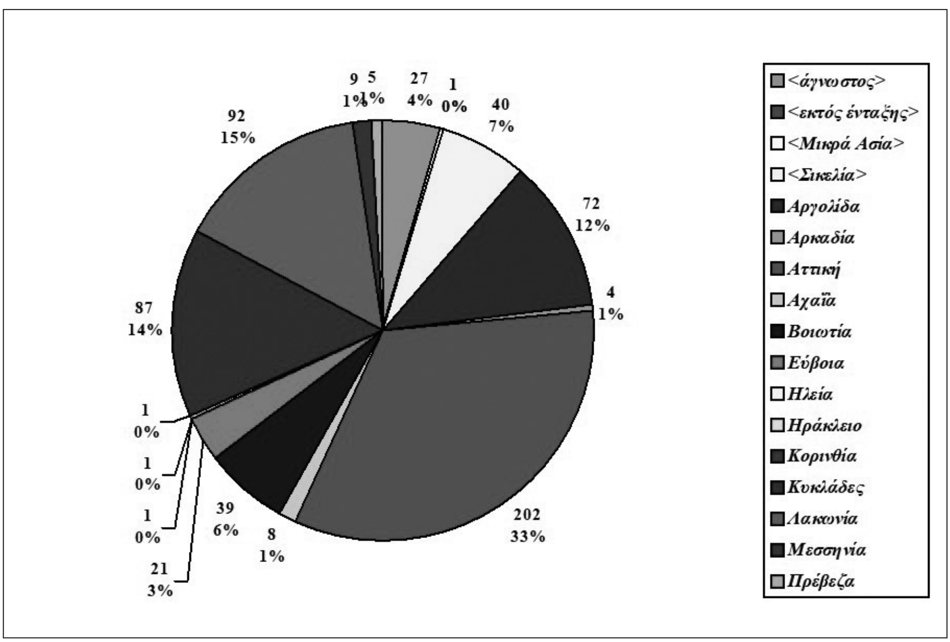
Τα αποτελέσματα της καταγραφής και της έρευνας που πραγματοποιήθηκε –με την αμέριστη βοήθεια της κ. Σ. Καλοπίση-Βέρτη και του κ. Ι. Λαμπάκη, τους οποίους ευχαριστώ θερμότατα και από τη θέση αυτή– θα αναρτηθούν προσεχώς στον ιστότοπο του Αρχείου της Οικογένειας Λαμπάκη.



Εικ. 1. Ο βυζαντινολόγος Γεώργιος Λαμπάκης (1854-1914).



Εικ. 2. ΑΕΓΛ. Γράφημα που απεικονίζει την κατανομή των επιγραφών ανά αιώνα.



Εικ. 3. ΑΕΓΛ. Γράφημα που απεικονίζει την κατανομή των επιγραφών ανά νομό.



Εικ. 4. ΑΕΓΛ, «Ἐπιτύμβιοι Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί». Η επιγραφή ΕΧΕ037 από το Ασκληπιείο, η οποία σήμερα φυλάσσεται στο Επιγραφικό Μουσείο (αρ. ευρ. ΕΜ 9934).



Εικ. 5. ΑΕΓΛ. Ο πίνακας επιλογών της βάσης δεδομένων.

Αρχείο Επιγραφών Γεωργίου Λαμπάκη | Επιτύμβιοι Χριστιανικαί Επιγραφαί - Μέρος Β΄ - Τεύχος Α΄ (Α-Ν) | **EXE059**

ΤΟΠΟΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ

ΝΟΜΟΣ	ΤΟΠΩΝΥΜΙΟ	ΤΟΠΟΣ
Αττική	Αθήνα, περιοχή Λυκαβηττού	Οικία Νικόλα Σκαρβελή

ΤΟΠΟΣ ΦΥΛΑΞΗΣ

ΝΟΜΟΣ	ΤΟΠΩΝΥΜΙΟ	ΤΟΠΟΣ
Αττική	Αθήνα	Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ

ΘΕΣΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ: Πάνω σε επιτύμβια πλάκα
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ Επιτύμβιο
ΓΛΩΣΣΑ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ: Ελληνική
ΓΛΩΣΣΑ ΓΡΑΦΗΣ: Πεζή
ΕΙΔΟΣ ΓΡΑΦΗΣ: Μεγαλογράμματη
ΥΛΙΚΟ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ: Μάρμαρο γκρίζο
ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ: Εγχάρακτη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΤΙΧΩΝ: 1
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ:
ΑΛΛΕΣ ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΕΣ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΕΣ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΛΑΜΠΑΚΗ

1) Η πλάκα είναι θραυσμένη.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΥΝΤΑΚΤΗ

Επιγραφή: Κβ/3
1) Ο Λαμπάκης αναφέρει ότι η πλάκα προέρχεται από παλιά εκκλησία που ανακαλύφθηκε στην οδό Τσακάλωφ 22 στο Κολωνάκι. Αντίθετα, ο Νερούτσος θεωρεί, μάλλον εσφαλμένα, ότι η επιγραφή προέρχεται από το Ευκτήριο της Αγίας Σιών, στους δυτικούς πρόποδες του Λυκαβηττού.
2) Σύμφωνα με τον Sironen, η επιγραφή ανήκει στον 5ο (;) αιώνα και οι διαστάσεις της είναι: Ύψος: 0,62 μ. Πλάτος: 1,06 μ. Πάχος: 0,05 μ. Σήμερα φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο υπό τον αριθμό ΒΜ 142.

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ ΛΑΜΠΑΚΗ

- Γ. Λαμπάκης, "Ιστορία της ιδρύσεως, καταστάσεως και των σπουδαιοτέρων αντικειμένων του Χριστιανικού Μουσείου από του 1884-90", ΔΧΑΕ Α΄ (1892) 67-68.
- Ο ίδιος, "Εικοσαετηρίς της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας", στο ίδιο Ζ΄ (1907) 8.

ΑΛΛΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

- Π. Κωνσταντινίδης, "Σαρκοφάγος Κλημάτιου επισκόπου Αθηνών", Παρνασσός 5 (1881) 822-825.
- Τ. Νερούτσος, "Χριστιανικαί Αθήναι", ΔΙΕΕ Γ΄ (1889) 71.
- E. Sironen, The Late Roman and Early Byzantine Inscriptions of Athens and Attica, Ελσίνκι 1997, 156-157, αρ. 83.

ΠΡΟΣΩΠΑ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ	ΤΟΠΟΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ	ΙΔΙΟΤΗΤΑ	ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ
Κλημάτιος		Επίσκοπος	Κεκοιμημένος

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ



Εικ. 6. ΑΕΓΛ, «Ἐπιτύμβιοι Χριστιανικαὶ Ἐπιγραφαί».
Το δελτίο καταγραφής της επιγραφής EXE059.

Αρχείο Επιγραφών Γεωργίου Λαμπάκη

Επιτύμβιοι Χριστιανικαί Επιγραφαί - Μέρος Β΄ - Τεύχος Α΄ (Α-Ν) **EXE059**

ΤΟΠΟΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ

ΝΟΜΟΣ	ΤΟΠΩΝΥΜΙΟ	ΤΟΠΟΣ
Αττική	Αθήνα, περιοχή Λυκαβηττού	Οικία Νικόλα Σκαρβελή

ΤΟΠΟΣ ΦΥΛΑΞΗΣ

ΝΟΜΟΣ	ΤΟΠΩΝΥΜΙΟ	ΤΟΠΟΣ
Αττική	Αθήνα	Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ

ΘΕΣΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ:	Πάνω σε επιτύμβια πλάκα.
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ	Επιτύμβιο
ΓΛΩΣΣΑ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ:	Ελληνική
ΓΛΩΣΣΑ ΓΡΑΦΗΣ:	Πεζή
ΕΙΔΟΣ ΓΡΑΦΗΣ:	Μεγαλογράμματη
ΥΛΙΚΟ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ:	Μάρμαρο γκρίζο
ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ:	Εγχάρακτη
ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΤΙΧΩΝ:	1
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ:	
ΑΛΛΕΣ ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΕΣ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΕΣ	

Εικ. 7. ΑΕΓΛ, «Ἐπιτύμβιοι Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί».
Το δελτίο καταγραφής της επιγραφής ΕΧΕ059 (λεπτομέρεια του άνω τμήματος).

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΛΑΜΠΑΚΗ

1) Η πλάκα είναι θραυσμένη.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΥΝΤΑΚΤΗ

Επιγραφή: Κ/β/3
1) Ο Λαμπάκης αναφέρει ότι η πλάκα προέρχεται από παλιά εκκλησία που ανακαλύφθηκε στην οδό Τσακάλωφ 22 στο Κολωνάκι. Αντίθετα, ο Νερούτσος θεωρεί, μάλλον εσφαλμένα, ότι η επιγραφή προέρχεται από το Ευκτήριο της Αγίας Σιών, στους δυτικούς πρόποδες του Λυκαβηττού.
2) Σύμφωνα με τον Sironen, η επιγραφή ανήκει στον 5ο (;) αιώνα και οι διαστάσεις της είναι: Ύψος: 0,62 μ. Πλάτος: 1,06 μ. Πάχος: 0,05 μ. Σήμερα φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο υπό τον αριθμό ΒΜ 142.

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ ΛΑΜΠΑΚΗ

- Γ. Λαμπάκης, "Ιστορία της ιδρύσεως, καταστάσεως και των σπουδαιοτέρων αντικειμένων του Χριστιανικού Μουσείου από του 1884-90", ΔΧΑΕ Α΄ (1892) 67-68.
- Ο ίδιος, "Εικοσαετηρίς της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας", στο ίδιο Ζ΄ (1907) 8.

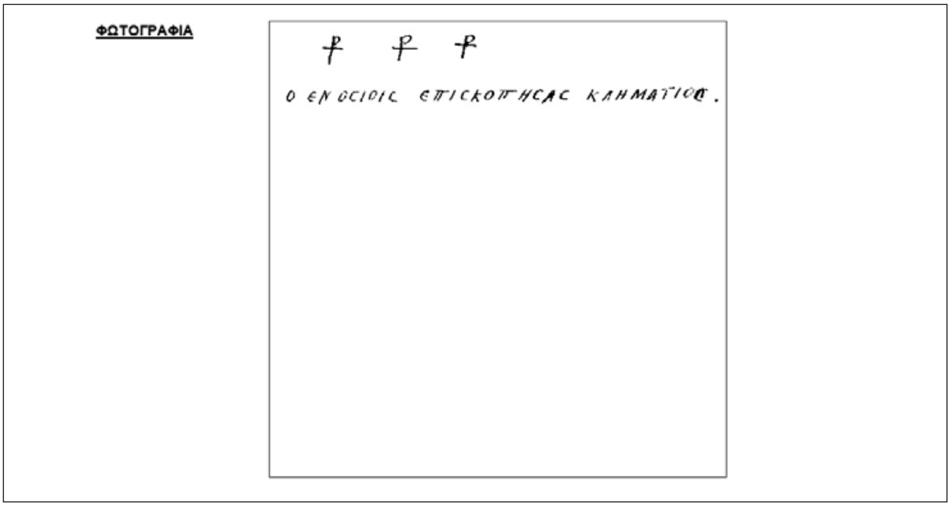
ΑΛΛΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

- Π. Κωνσταντινίδης, "Σαρκοφάγος Κληματίου επισκόπου Αθηνών", Παρνασσός 5 (1881) 822-825.
- Τ. Νερούτσος, "Χριστιανικαί Αθήναι", ΔΙΕΕ Γ΄ (1889) 71.
- E. Sironen, The Late Roman and Early Byzantine Inscriptions of Athens and Attica, Ελσίνκι 1997, 156-157, αρ. 83.

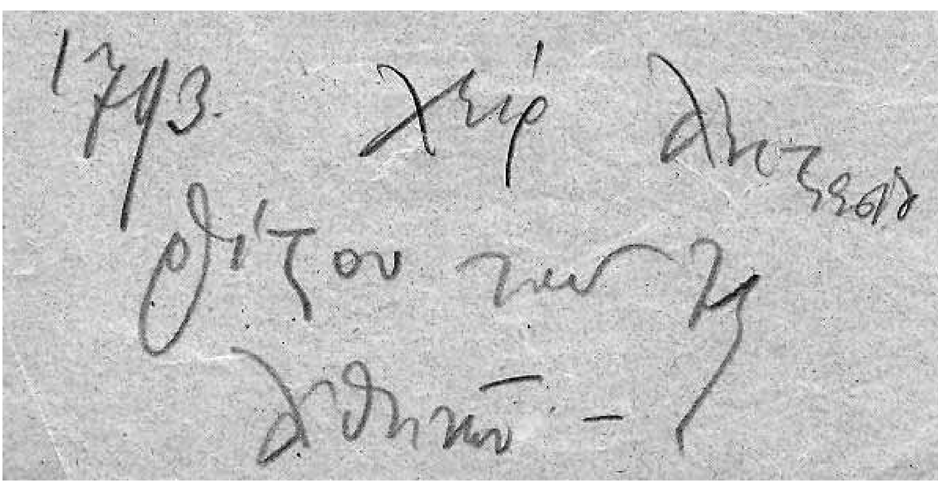
ΠΡΟΣΩΠΑ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ	ΤΟΠΟΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ	ΙΔΙΟΤΗΤΑ	ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ
Κληματίος		Επίσκοπος	Κεκοιμημένος

Εικ. 8. ΑΕΓΛ, «Ἐπιτύμβιοι Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί».
Το δελτίο καταγραφής της επιγραφής ΕΧΕ059 (λεπτομέρεια του μεσαίου τμήματος).



Εικ. 9. ΑΕΓΛ, «Ἐπιτύμβιοι Χριστιανικαί Ἐπιγραφαί».
Το δελτίο καταγραφής της επιγραφής ΕΧΕ059 (λεπτομέρεια του κάτω τμήματος).



Εικ. 10. ΑΕΓΛ, «Διάφορα». Η επιγραφή ΔΙΑ003 από τον Άγιο Χαράλαμπο,
τον μητροπολιτικό ναό της Πρέβεζας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ζωγραφική

ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Μικροτεχνια - Συντηρηση

Ιστορια - Αρχειακη Ερευνα

Ο ΠΑΡΩΝ ΤΟΜΟΣ *Ε΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ – ΠΡΑΚΤΙΚΑ* ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ, ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΤΟΝ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟ 2020

ΥΠΟ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ι. ΣΟΥΚΗ
«ΦΟΙΝΙΚΗ»
(ΧΡΥΣΑΝΘΕΜΩΝ 102, 141 22 ΝΕΟ ΗΡΑΚΛΕΙΟ)

ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ
ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ